ANDRÉS UPEGUI

LA GRAN PELÍCULA DEL MUNDO

CINE Y FILOSOFÍA





ANDRÉS UPEGUI

LA GRAN PELÍCULA DEL MUNDO

CINE Y FILOSOFÍA

La gran película del mundo. Cine y filosofía

ISBN: 978-958-48-4224-4
Primera edición: Julio de 2.018
Ilustración carátula: *El ángel herido* de Hugo Simberg
Título de la publicación: *La gran película del mundo*. *Cine y filosofía*
Diagramación e impresión: Todográficas.
Impreso y hecho en Medellín, Colombia.

A la memoria de mi padre Efraím Upegui
y de mi maestro peripatético Germán Pinto.

Agradecimientos

Agradezco infinitamente a las siguientes personas, porque gracias a su mecenazgo fue posible la edición de este libro:

José Antonio Gómez, Luis Carlos Lopera, Julián Vélez, Blanca Yolanda Bermúdez, Pedro Friedrichsen, Fernando Isaza, Eduardo Jackson, Diego Luis Urrego, Francisco Alonso Garcés y librería *El Acontista* de Medellín.

Igualmente quiero agradecerle a Mauricio Correa por la corrección de estilo, a Raúl González por la coordinación editorial y a mi esposa Clara Elena Mazo y a mis hijos por su apoyo incondicional.

La verdadera esencia de la obra de un escritor suele ser ignorada por éste (...) Platón dijo que los poetas son amanuenses de un dios, que los anima contra su voluntad, contra sus propósitos.

Jorge Luis Borges

Contenido

Introducción

ENTREVISTA CON ORSON VÉLEZ[1]

Si se suprimiese la imagen, no es Jesucristo quien desaparece sino el Universo entero.

Nicéforo, Patriarca

—¿Cómo llegaste a establecer esa relación tan extraña entre cine y filosofía?

—Desde siempre me había interesado la filosofía y el arte, especialmente el cinematográfico, pero –como todo el mundo– no veía ninguna relación entre ambos; la única que encontraba era a través de la literatura, pues –como se sabe– lo usual es que la filosofía se exprese literariamente y tanto la literatura como el cine son artes. Pero de todas maneras el manejo del lenguaje en la filosofía es diferente al de la poesía o la novela. En realidad yo quería ser un director de cine y que mi práctica cinematográfica estuviese acompaña-

[1] Orson Vélez nació en Fredonia, Colombia. Es autodidacta, filósofo *amateur*, poeta metafísico y católico anarquista. Ha escrito los ensayos: *Un guion filosófico para una película imaginaria, El anticine de Robert Bresson, Orinando en la fuente de Marcel Duchamp, El surrealismo católico de Salvador Dalí, Escolios a los escolios a un texto implícito*; las novelas: *Confesiones de un iconódulo y Nada qué decir*. Ha realizado las películas: *Exégesis de lugares comunes, Mal aliento* (film-ensayo), *Videocartón* (animación) y *El ciudadano Vélez* (documental). Actuó en la película de dibujos animados *Isaak Ink, el pasajero de la noche* de Carlos Santa y Mauricio García.

da de alguna reflexión teórica escrita, pero nada más. Admiraba a los directores que a su vez eran teóricos, como Eisenstein, Epstein, Pasolini, Tarkovski, Rocha, etc. También, por esa época fue que compré los dos libros de Gilles Deleuze (*La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*) y por primera vez sospeché que podría haber alguna relación. Pero me quedé sin saber cómo o ni por qué, pues cuando traté de leerlos no entendí nada. Posteriormente, después de que hice mi película sobre la exégesis de los lugares comunes «me caí del caballo» del modernismo y del vanguardismo y recuperé la fe católica que había perdido. Esto me llevó a cambiar el cine por la teología y comprendí además que ésta es el fundamento de la filosofía y del arte. Años después, cuando quise volver al cine, me encontré que podría regresar de una manera teórica, filosófica y hasta teológica, pero no práctica. Entonces me puse a reflexionar sobre qué relación podría encontrar entre ambos y fue cuando volví a los libros abandonados de Deleuze y pude descubrir en ellos dos cosas: la primera, que Deleuze afirmaba sin ambages que los grandes autores del cine podían ser considerados como verdaderos filósofos, como pensadores que reflexionan con imágenes en vez de conceptos, y la segunda, que estos dos tomos eran una interpretación de la filosofía de Henri Bergson en clave cinematográfica. En síntesis, me di cuenta que el cine podía ser filosofía, pero que también la filosofía podía ser cine. Por un lado, que se podía pensar con imágenes y por el otro, imaginar con conceptos (Deleuze habla, por ejemplo, de que los conceptos son como personajes en los tratados de filosofía). Como había, entonces, abandonado la primera vía de

hacer cine, pensé que podía tomar la segunda de escribir sobre filosofía y cine; sin embargo esto en dos sentidos: uno, interpretar la filosofía en clave cinematográfica y otro, interpretar las películas en clave filosófica. Esto fue, pues, una revelación que me sirvió para ir desarrollando la reflexión sobre esa relación tan aparentemente extraña –como usted dice– y para escribir estos textos que conforman este libro.

—Pero, ¿es en el nivel del lenguaje que existe la discrepancia entre ambos?

—Sí, en principio sí. La filosofía, y con ella la literatura, utiliza el lenguaje articulado de las palabras, mientras que el cine utiliza el lenguaje de las imágenes móviles. Por ahí empieza todo: en último término, las palabras son conceptos, ideas generales y abstractas, mientras que el cine es imágenes, representación de las cosas particulares y concretas. Esto hace, entonces, que aparentemente el cine no sirva para la reflexión filosófica. Pero todo depende de lo que se entienda por filosofía, por concepto y por imagen. Hay filósofos como Bergson, que consideran que el problema de la filosofía ha sido precisamente hacer del concepto, y por ende de la razón, el instrumento principal de expresión del pensamiento, y que esta prevalencia es lo que ha hecho que siempre haya errado su objeto. Bergson dice que la razón y el lenguaje solo tienen un objetivo práctico, no teórico; que abstraer y generalizar la realidad solo nos sirve para poder actuar, no para pensar ni filosofar. Por el contrario, la olvidada y desprestigiada imagen –instrumento típico de expresión del arte– quizá sea el camino más acertado para dar cuenta del Ser, que es el objeto de la filosofía. Además, una imagen en movimiento, como es la del cine, puede resolver el viejo pro-

blema de dar cuenta del ser en el tiempo. El ser no es algo estático y cerrado, como aparece en el concepto, sino algo móvil y abierto, como aparece en la imagen. De esta manera la poesía –que es imagen– expulsada por Platón de la república de los filósofos, podría ser entonces mucho más filosófica que la misma filosofía. Lo que empecé a buscar, entonces, fue establecer una relación entre imagen y concepto que me permitiera mostrar cómo el cine puede pensar con imágenes; una especie de pensamiento imaginativo y emocional.

—Bueno, pero eso sería lo filosófico que pueda tener el cine; sin embargo, ¿qué encontraste de cinematográfico en la filosofía?

—Al principio pensaba en las imágenes que los filósofos utilizan: la *caverna* de Platón, la *tabula rasa* de Aristóteles, el *asno* de Buridán, la *navaja* de Ockam, el *diablillo* de Descartes, la *música* de Schopenhauer, el *cinematógrafo* de Bergson, etc. Indudablemente, todo comienza con la alegoría de la caverna de Platón. Como sabemos, ésta se asemeja a una sala de cine, pero a pesar de que la proyección de las imágenes se basa en un mecanismo primitivo parecido al de las sombras chinescas, sin embargo, la idea del cine ya está allí presente. El desarrollo técnico lo que hace es únicamente precisar un mecanismo que sirva para representar de la manera más total y real posible la forma como se crea y funciona la realidad sensible. Digo «real» en el sentido de una realidad lo más cercana posible a lo que percibimos con los sentidos: la llamada *percepción natural*. La idea platónica es lo que André Bazin llamaba «el mito del cine total». El crítico francés planteaba –desde su horizonte teórico– una forma técnica y estética que permitiera una «restitución integral

de la realidad»; esta forma sería –según él– el cine. Pero la idea central, hacia la cual va dirigida esta restitución integral de la realidad, es que la realidad sensible, el cosmos entero es, ni más ni menos, una gran película, la que yo llamo *la gran película del mundo*. Este mundo, esta vida, lo que llamamos realidad, es una gran proyección de imágenes móviles, en las cuales aparecen todos los elementos de un filme. Creo que aquí hay ya un primer planteamiento, un primer paso hacia lo que yo denominaría *ontología cinematográfica*. El ser –objeto primordial de la ontología– es una película. Podría decirse que la forma de manifestarse, de aparecer, de develarse el ser, es una forma específicamente cinematográfica.

—Sin embargo, para Platón la realidad sensible no es sino simples reflejos e imágenes que proceden de la verdadera realidad, del ser verdadero que está situado en el «cielo» del más allá, en un mundo inmaterial, invisible, espiritual, en el exterior de la caverna. Allí están las ideas madre, aquellas que sirven de modelo para hacer las pequeñas figuritas que se ponen en el interior frente al fuego y se proyectan como sombras en el fondo de la caverna. Por lo tanto, ¿no sería demasiado arriesgado decir que en Platón hay ya lo que usted llama una ontología cinematográfica?

—Sí, efectivamente en ese sentido tiene razón; como se sabe, la realidad sensible es para Platón un mundo que carece casi por completo de ser y, por tanto, de entidad ontológica. Para él, el verdadero ser es el ser ideal, inmaterial, no sensible, de las ideas. Por eso se hacen necesarios, para plantear enteramente mi idea de la ontología cinematográfica, los desarrollos pos-

teriores de la filosofía aristotélica y de la teología y la filosofía cristiana medieval; pero sobre todo, los de las ideas de los románticos alemanes, los de la filosofía de Arthur Schopenhauer y, principalmente, los de las filosofías más modernas de los franceses Henri Bergson y Gilles Deleuze.

—¿De qué manera estaría presente el cine en la filosofía aristotélica?

—Es interesante ver cómo siendo Aristóteles mucho menos poeta, menos artista que Platón, resulta siendo mucho mejor defensor del arte y la poesía que su maestro. Sin embargo, Platón, quien fue el gran creador y defensor de la filosofía de las ideas, de los conceptos y de la razón, nunca pudo renunciar a su imaginación febril, a explicar sus ideas mediante imágenes, mitos o alegorías. Platón era realmente, como dijo alguna vez Sócrates, un gran poeta, o como dijo Nietzsche (por demás su gran enemigo), el último de los autores trágicos. Recordemos que sus textos escritos en forma de diálogo –especialmente aquellos de los momentos previos a la muerte de Sócrates (*Eutifrón*, *Critón*, *Apología* y *Fedón*)– constituyen verdaderamente una gran obra de teatro filosófico-trágica, cuyo drama principal es el del personaje central: el filósofo Sócrates. Esto también lo expresa de manera magistral Roberto Rossellini en su película *Sócrates*. Sin embargo –repito– el gran filósofo sistemático, científico y lógico que fue Aristóteles se encargó de defender la poesía y restituirla a la República, al darle en su *Poética* el estatus de filosófica, por encima de la historia.

—Pero, ¿qué encuentras de cinematográfico en Aristóteles?

—La corrección que hace Aristóteles de la doctrina de Platón se presta mucho más para fundamentar, al lado de una ontología, una teoría del conocimiento cinematográfica. *Grosso modo*, para Aristóteles las ideas que Platón ponía en aquel «cielo» por fuera de la caverna, separadas de las cosas y sirviendo únicamente como modelo lejano de las sombras, están donde verdaderamente deben estar: en la realidad sensible, en las cosas mismas. Es, entonces, ese sentido realista de su metafísica, que considera que cada cosa sensible posee en sí misma su propia idea, lo que hace más cinematográfica su filosofía. Su doctrina *hilemorfista*, según la cual cada cosa es una sustancia compuesta de materia y forma, al lado de su doctrina sobre el acto y la potencia, que resuelve el problema –irresoluto en Platón– del movimiento y el cambio, la encuentro más cercana a la ontología cinematográfica, porque ya no es solo la realidad sensible sino también la no sensible, la realidad total, el universo entero, compuesto de substancias en permanente movimiento y cambio, el que es una gran película. Si para Platón la metafísica era el mundo de las ideas, para Aristóteles lo comprende todo, tanto el mundo ideal de las formas (esencias estáticas) como el material de lo sensible (existencias móviles).

Pero además hay algo cinematográfico adicional en Aristóteles: su teoría del conocimiento. La mente es una gran *tabula rasa*, en la cual, a través de los sentidos –especialmente el de la vista– se captan las cosas en su materialidad; pero, gracias a lo que él llama *intelecto posible* se extraen de las cosas las imágenes que corresponden a la materia y gracias al *intelecto agente* se crean las formas que corresponden a los concep-

tos. Ambos, imágenes y conceptos, se imprimen en la *tabula rasa* para dar lugar al conocimiento. Igual que una cámara, captamos a través de la lente de los ojos –con ayuda de los demás sentidos– la luz de las cosas (*formas*) y las imprimimos en la película de la mente (*tabula rasa*) como imágenes. Después, en el siglo XVII, un filósofo como Antonio Rosmini, compara el *intelecto agente* aristotélico con la luz; es más, sostiene que el *intelecto agente* es la idea del Ser y que, por tanto, la luz es una metáfora del ser de las cosas. Algo que va en la misma dirección de lo que un filósofo cinematográfico como Gilles Deleuze encontrará mucho después en la filosofía de su compatriota Henri Bergson. Según Deleuze –basado en Bergson– la realidad es un *metacine*; es decir, ondas, vibraciones de luz, imágenes que accionan y reaccionan unas con otras. Y el cerebro –la mente– no es sino una pantalla sobre la que se proyectan las ondas de luz. Pero no nos adelantemos…

—Sí, ¿y qué sucede, entonces, con la filosofía y el pensamiento cristiano y medieval?

—Increíblemente, en los Padres de la Iglesia –san Atanasio y san Gregorio de Nisa, por ejemplo– encontramos una idea que me parece revolucionaria, no solo en el ámbito de la teología sino también en el de la filosofía de la imagen: en las reflexiones sobre la Trinidad, plantean la increíble noción de *imagen perfecta* o *consustancial*. Según ella, el Hijo, Jesucristo, es imagen del Padre, pero no imagen degradada sino una imagen que posee el mismo estatuto ontológico que el original, es una imagen perfecta. Todos tenemos la idea que la imagen es siempre menos que el modelo, que la copia es menos, desde el punto de vista ontológico, que el original. Esta es la idea que tiene Platón, por ejemplo,

cuando explica la realidad sensible como imagen de las ideas originales, arquetípicas. Según esto la imagen es una degradación del ser, un ser con menos ser que el ser ideal, original. El estatuto ontológico de la imagen, entonces, es bastante inferior y pobre. Pero al plantearse que el Hijo Jesucristo es *imagen perfecta* del Dios Padre, quiere decir que aquel no es imagen de este en el sentido de copia degradada, sino que es igual, desde el punto de vista ontológico, al original. Es decir, ambos, Padre e Hijo, tienen el mismo ser, pero, al mismo tiempo, podríamos decir que son imagen el uno del otro. Es el concepto trinitario de Dios, el cual es uno y múltiple al mismo tiempo. Pero no nos enredemos aquí en especulaciones teológicas, baste simplemente acotar que de ese concepto teológico de imagen podemos concluir que el ser por antonomasia, el origen de todo ser –Dios– es también una imagen, y no una cosa o ente. De esta manera, se puede establecer un puente entre esta idea de imagen de Atanasio y Gregorio y la idea que Deleuze tomará de la filosofía de Bergson de reemplazar el concepto fundamental de la ontología de cosa o ente por el concepto de imagen. Así, en conclusión, se podrá hablar de una ontología de la imagen, y sobre todo de una ontología de la imagen cinematográfica.

Pero hay también otra idea de la filosofía cristiana que me gustaría resaltar: aquella de Dios Padre como artista universal, creador de todo. El Dios del *Génesis* es un gran artista que crea el mundo como una gran obra de arte. Esa obra tiene además el carácter de relato, narración e historia dramática. La concepción de la creación y de la historia que tiene san Agustín en *La ciudad de Dios*, por ejemplo, es la de un gran drama cuyo artista es Dios, el escenario es el mundo, el prota-

gonista es Cristo y el antagonista Satanás y el conflicto de este drama es la disputa por las almas de cada uno de los seres humanos. Esta misma idea también se repite en *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, aunque enfatizando el papel actoral que debemos representar ante Dios en este mundo. Por eso yo diría que, en vez del gran teatro, se podría hablar más bien de *La gran película del mundo*.

—Pero, ¿todo eso de la ontología cinematográfica no suena a un esteticismo exagerado?

—No olvidemos que desde Platón el arte siempre ha estado relegado a un segundo plano detrás de la filosofía que siempre ha sido de corte conceptual, sistemático, lógico, racional y científico. Recordemos que Heidegger vincula en una misma tradición al mundo tecnocrático de hoy con los inicios platónico-aristotélicos de la metafísica. Es que la filosofía occidental tomó el camino de la razón y del concepto –no el de la imagen– porque esa es la tendencia natural del espíritu humano. Por eso, desde que Platón expulsó a los poetas de su república, la poesía siempre ha sido la cenicienta, la sirvienta (*ancilla*) de la filosofía (sobre este problema quiero mencionar aquí un texto verdaderamente iluminado de la filósofa española María Zambrano llamado *Filosofía y poesía*). Luego –en el Medioevo– la poesía siguió siendo la sierva de la filosofía, pero esta última, a su vez, pasó a ser la sierva de la reina teología. Sin embargo, es curioso ver cómo la teología –que es un diálogo entre la poesía de la fe y la filosofía de la razón– resulta a la postre sufriendo del mismo mal: la excesiva racionalidad de su sierva. Afortunadamente, gracias al mismo cristianismo, esa enfermedad no llegó a ser tan mortal como para que el concepto –la razón– matara

totalmente el mundo de la imagen en la fe. Sirven de ejemplos paradigmáticos en la historia el ya mencionado de Atanasio y su combate contra los arrianos, pero también el de las luchas de los iconódulos contra los iconoclastas en el mundo bizantino del siglo VIII o el de la Contrarreforma y el arte Barroco contra la Reforma protestante en el siglo XVI. En ese deseo irrefrenable de los iconoclastas de todas las épocas por defender la trascendencia divina se esconde el ánimo destructivo que tiene la razón al no admitir más que razones, dominar a la imagen y querer erigirse constantemente como tirana y dueña de toda sabiduría. El triunfo del cientificismo moderno, de la filosofía positivista en todos los ámbitos del saber y de la vida, es el fruto de esa misma tentación racionalista de someterlo todo a su imperio. Por eso se hace tan necesario volver siempre a la imagen y a la poesía como medios de conocimiento y sabiduría; sobre todo en una civilización, como la de hoy, que se precia de estar basada en la imagen.

—¿Qué puedes decirnos al respeto sobre la filosofía moderna?

—Los románticos son quizás los primeros que empezaron a sostener –de forma contraria a la tradición– que, en último término, la verdadera filosofía es el arte y no la filosofía tradicional de tipo racional y sistemática. Esa idea genial la encontramos más desarrollada en la filosofía de Schelling o de Schopenhauer, quien –radicalizando a Kant– sostiene que todo tipo de racionalidad tiene un sentido puramente representativo y, por tanto, ilusorio, fantástico; y que al ser en sí de las cosas –objeto de la filosofía– solo nos podemos aproximar por medio del arte, específicamente por medio de la música. La misma idea será retomada después por

sus dos principales discípulos Wagner y Nietzsche: aquel con su idea de la obra de arte total (*gesamt-kunstwerk*) y este mediante la poesía filosófica de *Así habló Zaratustra*.

Posteriormente aparecen la fenomenología de Husserl y la filosofía de Bergson. Ambos –como explica bien Deleuze– se vieron abocados a resolver el mismo problema: cómo hacer que la filosofía dé cuenta del ser en el tiempo, del ser como algo móvil. Si la conciencia depende de su objeto (que es la realidad), y este es móvil y temporal, quiere decir que aquella también lo es. Sin embargo, la conciencia funciona con conceptos y estos muestran la realidad de manera estática y atemporal; se debe entonces recurrir a aquel aspecto móvil de la conciencia, que es la imagen. Pero quien resuelve acertadamente este problema no es Husserl sino Bergson, quien dice que para superar los dualismos conciencia-cosa, cuerpo-alma y sujeto-objeto en los que permanece presa la tradición de la filosofía hasta Husserl, se necesita una noción de imagen que sea «menos que la cosa, pero más que la representación». Ni la cosa-original del realismo ni la imagen-copia del idealismo, sino un concepto que se me ocurre muy parecido al de Atanasio y Gregorio: la imagen perfecta o consustancial, no representativa: el ser como imagen y no como cosa o ente. Eso sí, guardando la debida consideración de la analogía del ser (*analogia entis*).

—¿No cree que por ese camino bergsoniano que señala Deleuze también se podría resolver el «eterno» problema de la discrepancia entre el Ser y el Tiempo?

—Claro que sí. Según Bergson el pensamiento opera en función del espacio y no del tiempo. Los conceptos son como ladrillos, solidificaciones de las cosas, y

como tales estatizan y «eternizan» la realidad. Pero lo que me parece genial en Bergson es que muestra cómo esta operación de «espacialización» del pensamiento la realiza la mente no con el fin de acceder al ser ideal, verdadero y eterno –llámese el Bien platónico, el *Nous* aristotélico, el Dios judeocristiano o el Sujeto cartesiano– sino con un propósito puramente práctico. Se piensa para actuar y se actúa para sobrevivir, no se piensa para teorizar o filosofar, es decir para dar cuenta del ser. Entonces hay que darle al pensamiento otra dirección, por ejemplo, el de la intuición y la imaginación para poder dar cuenta de un ser que incluya los aspectos esenciales del tiempo y el movimiento.

Por eso, el nuevo concepto ontológico de imagen bergsoniano permite una revaloración positiva de todos los aspectos sensibles y materiales del ser, porque desde Platón el ser sensible e histórico ha sido considerado como una degradación. Por ejemplo, el tiempo para Platón es «la imagen móvil de la eternidad». Esto quiere decir que la imagen es menos que la idea o concepto, el movimiento menos que lo estático y el tiempo menos que la eternidad. Sin embargo, la idea del ser como imagen permite superar esta brecha y discrepancia entre el ser ideal y el sensible, dándole movilidad y duración a lo eterno y a lo espiritual, y trascendencia y espiritualidad a lo material e histórico. Casualmente esto es lo que ha hecho la teología cristiana al darle temporalidad e historicidad al concepto eterno –supuestamente estático– de Dios, mediante la imagen (ícono) del Dios-hombre, Jesucristo.

Ahora bien, lo que quería decir es que si el ser es tiempo, en el sentido de duración de Bergson y de la imagen-tiempo de Deleuze, podríamos concluir enton-

ces que la verdadera «imagen móvil de la eternidad» es el cine, pues este no es sino una imagen del tiempo, entendido, repito, en el sentido de *la durée* bergsoniana. Y es que yo me atrevería a decir que si llevamos al extremo esta idea del tiempo como *dureé* y del ser como tiempo, el espacio no existe, o mejor, es solo una forma, una imagen más del tiempo.

—¿Cómo se podrían conciliar concepciones tan radicalmente distintas como la de Deleuze y la cristiana aristotélico-tomista?

La idea del *metacine* –que Deleuze deduce de Bergson– es la de un universo de imágenes que accionan y reaccionan unas sobre otras en un solo y único plano de inmanencia rizomático, en el cual no existe centro o eje sobre el cual gire todo. Este es, pues, un todo abierto a la duración, acentrado, sin ningún punto de referencia que pueda dar lugar a alguna trascendencia. En este universo no hay, por tanto, ni intelecto absoluto, como el Dios o el *Nous* de la filosofía clásica aristotélico-tomista, ni conciencia o Sujeto trascendental, como el de la filosofía moderna, sea esta cartesiana, kantiana o, incluso, hursserliana.

Yo creo que la idea trinitaria de imagen consustancial me permite establecer un puente entre ese metacine deleuziano (en el que todas las cosas o entes son imágenes situadas en un mismo plano de inmanencia rizomático) y un universo en el que se pueden admitir imágenes privilegiadas o centrales, como las de los intelectos divino o humano, y sobre las cuales se puede establecer una trascendencia. Así entonces el metacine se podría entender, al mismo tiempo, como la gran película del mundo y los intelectos divino y humano como las pantallas sobre las cuales se reflejan las ondas de

luz que constituyen el ser de las cosas. Sin embargo estos intelectos-pantallas tendrían también el carácter de conciencias cinematográficas y no de conciencias representativas. Porque –siguiendo a Deleuze-Bergson– todo es imagen, imagen-movimiento, imagen cinematográfica, aun las conciencias.

Ahora bien, en último término mi propósito sería pensar desde la modernidad del cine toda la filosofía –tanto la clásica como la moderna– y así evitar caer en esa ruptura radical entre lo clásico y lo moderno, como lo hace el pensamiento modernista.

—Antes de terminar quiero preguntarte sobre Heidegger.

—Para Heidegger el cine hace parte de todo ese cosmos tecnológico en el que ha derivado la filosofía y la ciencia occidental y en el cual se ha olvidado el ser. El cine pues es uno de esos instrumentos que han contribuido a ese olvido. Sin embargo, Heidegger retoma aquella senda abierta por los románticos y por Schopenhauer que los llevó a considerar la obra de arte como la verdadera expresión y manifestación del ser. Pareciera, entonces, que Heidegger –al igual que muchos intelectuales de su generación– despreció el valor artístico y filosófico del cine.

—¿Y qué tendrías que decir de la llamada por Heidegger *onto-teología*, que es, según él, la sustitución del ser por el ente Dios?

—Es que nunca he entendido muy bien la crítica de Heidegger a lo que él llama onto-teología. No veo cómo Dios puede ser un ente que reemplace al ser, si toda la tradición teológica y filosófica ha sostenido lo contrario: Dios es el ser por antonomasia, y todos los demás seres diferentes a él son entes (incluso el que Heidegger

llama ser). Ahora, si el ser no es cosa ni ente, sino imagen, Dios sería imagen, la Imagen por antonomasia. Su Creación sería el mundo como imagen y la historia tendría como protagonista la imagen histórica del Dios-hombre, Jesucristo.

—Pero otra vez nos salimos de la filosofía y terminamos en la teología…

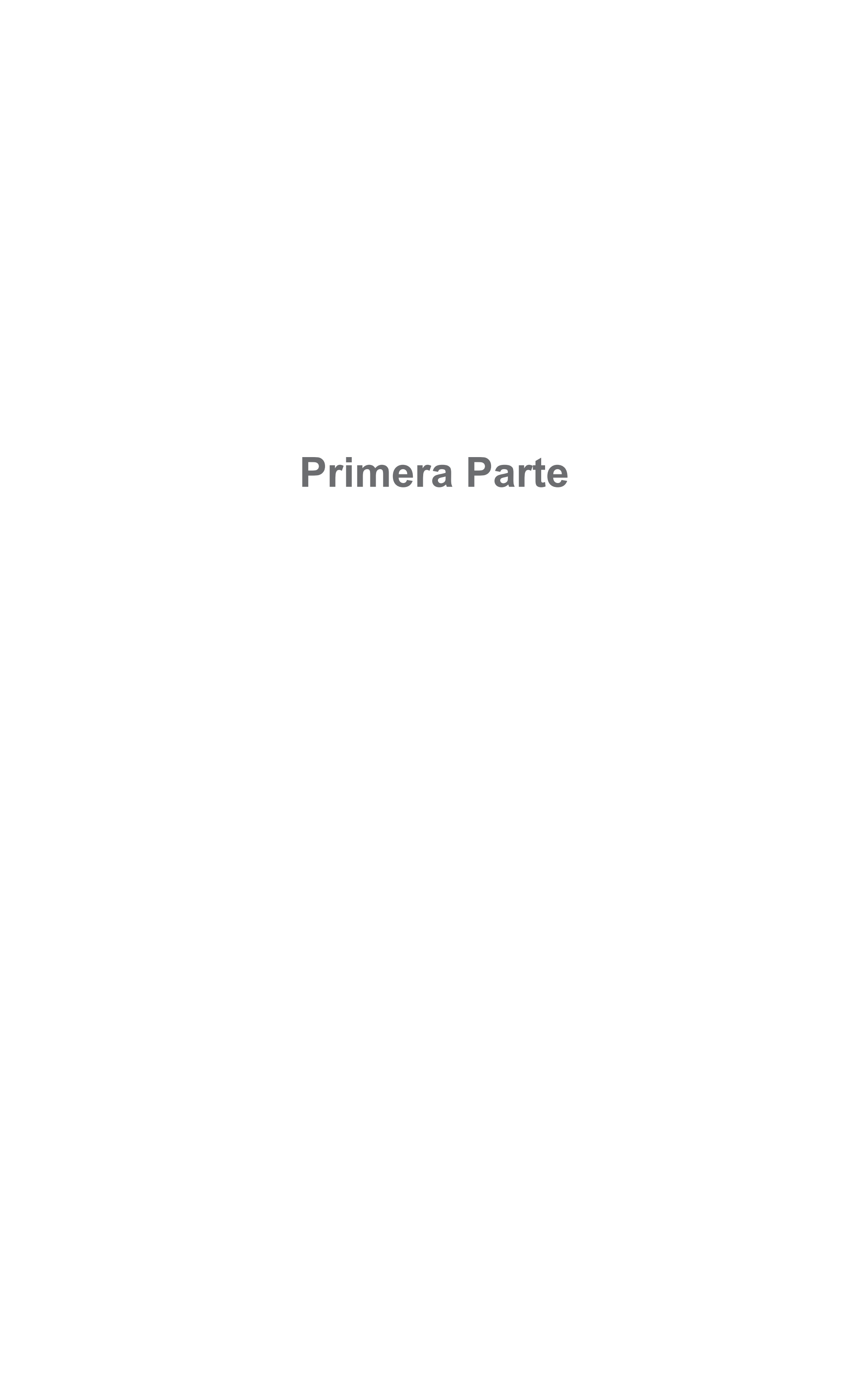
—No me importa, porque yo creo –como los Padres de la Iglesia o el mismo Aristóteles– que el teólogo es un filósofo y el filósofo un teólogo; la separación entre los dos ámbitos, como si fueran ciencias racionalmente bien delimitadas y autónomas, me parece algo muy racionalista y poco poético. Mis textos son sobre filosofía y cine, pero eso no obsta para que aparezca en ellos en todo momento también la teología. Como decía Bergson: la metafísica es arte y el arte es metafísica; o como decía Tomás de Aquino: la belleza es el esplendor de la verdad.

—Para terminar, cuéntanos algo sobre este libro.

—No tengo la pretensión de crear un sistema filosófico o teológico que lo abarque y explique todo y que, al mismo tiempo, sirva como una especie de lente desde el cual se mire cada fenómeno concreto, que en mi caso serían la realidad a la que cada película o texto literario se refiere. Cualquier texto es –como decía Hemingway– un iceberg que esconde más que lo que dice, y aquello que esconde, casi siempre, es más elocuente que lo que aparece. Lo sistemático que pueda haber en este libro es, pues, más implícito que explícito. Todo texto, por extenso o exhaustivo que pueda ser, se asemeja a un aforismo o a un epígrafe: dice más en lo implícito que en lo explícito.

El libro está dividido en dos partes: la primera es sobre películas, la segunda sobre libros. En la primera me propongo hacer una crítica de cine que vaya dirigida a develar las concepciones filosóficas y teológicas que presuponen y subyacen en cada una de ellas. En esta parte, entonces, voy de la imagen al concepto, del cine a la filosofía. Mientras que en la segunda, voy del concepto al mismo concepto, de la literatura a la literatura. En primer lugar, parto de la literatura filosófica –los *Estudios sobre cine* de Gilles Deleuze– para hacer un esbozo de lo cinematográfico que hay en las filosofías de Bergson y Deleuze. En segundo lugar, parto de la literatura teológica –un pequeño texto de Romano Guardini, *Imagen de culto e imagen de devoción: sobre la esencia de la obra de arte*– para desarrollar una pequeña reflexión sobre el sentido teológico de las imágenes. En tercer lugar, me sirvo de la literatura cinematográfica –los tres tomos sobre crítica de cine de Luis Alberto Álvarez, *Paginas de cine*– y allí trato de esbozar los rasgos principales de su pensamiento crítico. Por último, tomo la literatura propiamente dicha –la novela *Un mundo feliz* de Aldous Huxley– la cual no tiene sino una referencia tangencial al cine, pero me permite desarrollar un esbozo de filosofía política contemporánea. Finalmente, tres de estos escritos están complementados al final con un poema, el cual de alguna manera aborda de forma poética el mismo tema del escrito que le antecede. ¿Vale?

—Vale.



Primera Parte

UN PERSONAJE EN CONTRA DE SU AUTOR

Mi cuerpo es una imagen.
Gilles Deleuze

Cuando terminé de ver la película *Un tigre de papel* (2008) de Luis Ospina quedé convencido de que Pedro Manrique Figueroa[2] no había muerto y que, por tanto, podría localizarlo en algún lugar del planeta para hacerle una entrevista y oír sus opiniones. Me di pues a la tarea ingente de encontrarlo. Tuve que llegar a un lugar lejanísimo y escondido en las grandes sabanas colombo-venezolanas. Allí vive retirado, como un eremita, en compañía de los animales y dedicado a la contemplación. Después de acogerme amablemente en su cabaña, le conté que habían hecho un documental sobre su vida y su obra y que quería mostrárselo. La noticia, por supuesto, lo tomó por sorpresa y en principio lo incomodó. Sin embargo, cuando terminamos de ver la película permaneció en silencio unos segundos y luego, con voz baja y grave, me preguntó:

—¿Y ese soy yo?

—¿Por qué? ¿No parece?

—No mucho… Siempre pensé que hacer una película sobre mí era imposible, pero hay que reconocer que lo lograron.

—¿Y qué opina?

—Lo primero que tengo que decirle es que de todas maneras los señores Ospina & Cía. están engañados,

2 Pedro Manrique Figueroa es un personaje ficticio, creado por Lucas Ospina, François Bucher y Bernardo Ortiz, con la colaboración de la escritora Carolina Sanín, en 1996. Es el personaje principal del falso documental (*mockumentary*) *Un tigre de papel* del director Luis Ospina.

porque en el fondo están convencidos de que yo soy una persona ficticia y que no existo, a pesar de que con su película quieran hacernos creer lo contrario. Pero yo les puedo decir que ingenuamente cayeron en su propia trampa, fueron víctimas de su propio invento, porque yo soy real, como puedes ver; tan real o más que ellos y que usted mismo.

—Pero me da la impresión de que no le ha gustado.

—No es que me haya disgustado, más bien me ha sorprendido. Como le digo, me parecía que era imposible hacer una película sobre mí. Voy a tratar de explicárselo: a principio de los años ochenta, cuando desaparezco de la vida pública, entendí que todo mi intento por ser alguien había sido vano. Me di cuenta de que yo era un don nadie, un ser insignificante, un anónimo; y además fracasado. Terminé entonces por concluir que mi identidad era, paradójicamente, la de un hombre sin identidad. En realidad mi ser es no ser. Pero eso ha sido así desde el principio. Recuerde que nací un 28 de diciembre. Yo soy una «inocentada»; cuando en mi casa dijeron que yo había nacido, nadie creía. Desde muy joven empecé a tratar de ser alguien, pero nunca pude. ¿Cómo se puede hacer una película sobre alguien que es nadie? Una vez más confirmo que el cine es un espectáculo de lo invisible.

—¿Por eso es que a usted no lo vemos en la película? Solo en una fotografía de niño y en una breve filmación, muy confusa por lo demás.

—Debo también reconocer que ese es un acierto de la película: me muestran a través de los demás. Es que esa era la única manera de poder mostrarme. ¡Quiero también ratificarles que ese que aparece en la foto y

en la filmación no soy yo! No hay ninguna fotografía ni película sobre mí…

—Pero, insisto, me da la impresión de que algo no le gustó.

—Es que yo aborrezco la fama. La fama y yo somos contradictorios. Borges dice por allá, en un cuento sobre otro falsario genial, «Pierre Menard, autor del Quijote» que «la gloria es una incomprensión y quizá la peor». Creo que Ospina & Cía., al darme la gloria, cayeron en la más profunda incomprensión. Yo era un hombre sin gloria, sin fama, pero esa película me la ha dado. Borges agrega que esa incomprensión se debe a que el Quijote se volvió motivo de «brindis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo». Y yo ahora gracias a esa película me he convertido en personaje de cocteles, de revistas y noticieros de farándula, de alfombras rojas de festivales y hasta voy a terminar por ser objeto de estudio en las universidades, como un ratón de laboratorio. ¿No le parece eso ridículo? ¿No es eso una profunda incomprensión y un maleficio? Yo quería seguir siendo un anónimo, un perfecto desconocido, un símbolo de todos los anónimos del mundo, de «los grandes hombres incomprendidos» que somos en el fondo todos los hombres, como dice el filósofo envigadeño Fernando González. Porque, al fin y al cabo, todos llevamos un Pedro Manrique Figueroa por dentro; en ese sentido soy universal. Yo soy ese desconocido que somos casi todos; un anónimo universal. Pero me volvieron una momia. Es que ese es otro problema del cine, termina momificándolo todo.

—¿Por eso Carlos Mayolo lo define a usted como un *alter vago,* haciendo alusión al *alter ego* que todos tenemos?

—Sí, por eso soy un símbolo. En eso la película es clara: represento a todos los de mi generación, todos eran o son como Pedro Manrique Figueroa. De esa manera, todo el que vivió su juventud en los veinte o treinta años que muestra la película puede decir que en algo se identifica conmigo. Nadie se puede escapar, porque yo fui todo lo que se podía ser en ese momento: comunista, marxista, leninista, trotskista, maoísta, artista, nadaísta, surrealista, *hippie*, anarquista, etc. Pero ante todo, como refiere el Mayolo ese, todos fuimos unos vagos, unos perdidos.

—De todo eso que nos dice que fue, ¿no le parece que lo más cercano a usted fue el nadaísmo?

—Efectivamente, tal vez lo que mejor me identifica de las formas de ser de esa época es el nadaísmo. Yo fui el nadaísta perfecto, porque no solo ejecutaba actos nadaístas sino que también era una nada. La relación de los nadaístas con la nada no era tan perfecta como la mía. Como el libro de Sartre, yo era «el ser y la nada» al mismo tiempo (en ese sentido fui también un existencialista perfecto).

—Me está usted haciendo recordar otro ilustre don nadie, Zelig, el hombre camaleón, ¿lo conoció?

—Sí, efectivamente Zelig fue mi congénere más cercano. Él tenía un yo muy débil y tenue, sentía que casi no tenía yo, que era nadie; por eso no encontró otra manera de ser que ser los otros. Sí, lo conocí en Nueva York. Pero el problema fue que nuestro encuentro era muy peligroso, porque si se encuentran dos personas que quieren parecerse entre sí es muy factible que se anulen y desaparezcan; cuando se encuentran dos nadas, siempre resulta otra nada. Por eso nos tocó entrevistarnos separados por un biombo, no podíamos

vernos, solo nos oíamos las voces. Y aunque eso también era peligroso, de todas maneras, felizmente no resultamos anulados. Sin embargo, yo creo que Zelig fue también Pedro Manrique Figueroa, así como yo fui Zelig. Le repito: el encuentro no dejó de tener su peligro y pudimos matarnos antes de tiempo.

—¿No cree que la película, además de causarle a usted ese grave daño moral al volverlo famoso, también le ha causado un grave daño material al utilizar sus obras y no reconocerle derechos de autor?

—Lo que pasa es que sería deshonesto de mi parte reclamar derechos de autor, porque de alguna manera también toda mi obra fue un plagio. Yo tampoco reconocí los derechos de autor de los fotógrafos y pintores que utilicé en mis *collages*. Y si vamos más allá, las personas que conocí y que quise imitar también podrían reclamarme derechos de autor por haber construido mi persona con base en ellas.

—¿Por qué no nos habla del *collage*?

—El *collage* es propio de personas como yo, es nuestra única forma de expresión. Yo soy nadie (o soy todos) y además no tengo nada que decir. Entonces digo lo que otros dicen. No soy un artista, o más bien soy un anti artista. Mire, yo no sé pintar y mucho menos escribir, cantar o componer; por eso necesito que otros pinten o fotografíen por mí. Por ejemplo, cuando me tocó actuar en *Holocausto caníbal* me tuve que tapar la cara, porque yo no soy actor. Simplemente lo que hago es juntar fragmentos de las fotos o las pinturas que otros hacen; así ellos trabajan por mí. Soy un «artista» que utiliza la obra de otros como material de trabajo; son ellos y no yo quienes realizan mi obra. No soy un autor, un creador; soy más bien un copista, una

especie de ordenador, un demiurgo. Junto las imágenes que otros hacen y les pongo el título. En realidad, soy una especie de «artista parásito», un poco como Marcel Duchamp, al que solo le bastaba ponerle un título a algo que ya existía, o como la música-*collage* de John Cage.

—¿No le pareció que la película misma es como un *collage*?

—Sí, en eso recogieron mi idea de hacer una película-*collage*. Efectivamente está construida utilizando el arte de los otros: fotografías, películas, declaraciones, etc. Son los otros los que hablan de mí y así me van creando. No soy yo el que se presenta, no soy yo el que da testimonio de su existencia, son los otros. En eso la película es un acierto, porque la única forma de dar a conocer a alguien que se expresa mediante el *collage* es por medio de otro *collage*. Coincidieron tanto la forma como el contenido.

—¿Pero usted insiste en decir que es real, que no es una ficción, un ente de ficción, un personaje creado por unos artistas?

—Voy a tratar de explicarle, porque ahí está la clave y el misterio de todo. Aquí en mi retiro me podido dar cuenta de que todos somos la creación de un artista. Lo que pasa es que hay diferentes artistas, los hay «grandes» como Dios y «pequeños» como los pintores, poetas, novelistas, cineastas, etc. El poeta Vicente Huidobro decía que todo artista es «un pequeño Dios». El Universo es una gran obra de arte cuyo escenario es la naturaleza, los personajes son los seres humanos y la trama –drama o comedia– es la historia de la humanidad. Somos los actores de una gran película que es el mundo y la historia. Mire, ese otro ingenuo que se

creyó ser el creador de mi amigo Zelig, Woody Allen, lo muestra claramente en otra película genial: *La rosa púrpura de El Cairo*. Si recuerdan, en ella el personaje central es un explorador llamado Tom Baxter, que se sale de la película o ficción y le da por andar el mundo o realidad. En un momento determinado entra a una iglesia, en compañía de su enamorada «real» Cecilia y allí se da el siguiente diálogo, que es toda una clase de estética metafísica (o mejor, de estética patafísica):

> **Tom**: Es hermoso, pero no sé qué es exactamente.
> **Cecilia**: Esta es una iglesia: tú crees en Dios, ¿verdad?
> **Tom**: ¿Qué quieres decir?
> **Cecilia**: Pues la razón de todas las cosas, del mundo, del Universo…
> **Tom**: Oh, ya sé, los dos tipos que escribieron el guion de la película, Irving Sachs y R. H. Levine; son escritores.

Es muy sencillo: todos somos ficción; somos la creación de un guionista, un artista. ¿O acaso ustedes son más reales que yo? ¿No estamos los dos aquí presentes hablando? ¿Quién puede negar eso? Le voy a decir otra cosa más grave: tal vez yo sea más real que usted, señor Vélez, y más que toda la gente que se dice real. Si admitimos que la ficción es real y lo real es ficción, a más ficción más realidad y a más realidad más ficción. Total: lo ficticio es tan real como lo real. La verdad de algo no depende de que sea ficticio o no. De pronto ustedes (y todos los que andan por ahí) son más ficticios que yo. Joe Broderick lo explica bien al final de la película hablando del cura Camilo Torres: ¿Cuál es el Camilo verdadero? –se pregunta– ¿El Camilo del pasado, que caminaba por la Universidad Nacional y murió

en un combate con el ejército o el otro Camilo, el que existe en la memoria de todos, el de la leyenda, sobre el que se han escrito miles de libros, películas y obras de teatro? ¿No son los dos igualmente verdaderos e igualmente ficticios? Muchas veces los artistas no se percatan de que todos somos una creación y por tanto una ficción. ¡Somos la obra de arte de alguien! Por eso yo quería donarme al Museo Nacional, pero no me recibieron porque no me entendieron. ¡La obra soy yo, soy una obra de arte, mi obra soy yo! Tampoco sería mala la idea de que Luis Ospina, en vez de estar por ahí recibiendo homenajes «a toda una vida», hiciera como yo y se donase al Museo Nacional, a ver si de pronto a él sí lo reciben.

—¿Me está tratando de decir entonces que la ficción es real, es verdadera?

—¡Sí, eso es! Mire, yo no sé por qué oponen lo ficticio a lo verdadero, como si la ficción fuese una mentira. La realidad y la verdad son mucho más amplias, están como estratificadas en dimensiones diferentes, en niveles de creación diferentes. Están la creación divina y la creación humana, el arte divino y el arte humano. Pero todo, en último término, es obra de arte, creación y, por tanto, ficción. Don Miguel de Unamuno en una pequeña novela llamada *Niebla*, hace que el autor (él mismo) sea un personaje y que los personajes hablen con él. O como esos seis personajes desgraciados de Pirandello, los cuales viven una vida sin sentido y andan por ahí buscando a su autor, así como todo el mundo anda buscando a Dios para que les resuelva el misterio y la tragedia de sus vidas. En realidad todos vivimos engañados, no tenemos seguridad de saber qué es real ni qué es verdad. Vamos por la vida como por un sueño...

—¿Y qué opina del título: *Un tigre de papel*?

—La idea de Mao Tse-Tung era que lo grande es lo pequeño. A mí me ocurrió lo contrario: de pequeño me volvieron grande. Yo no soy un grande-pequeño, como era el Imperialismo norteamericano según Mao; yo soy un pequeño que se volvió grande o, mejor, un papel que se volvió tigre. Me dieron el papel de tigre, me convirtieron en el precursor del *collage* en Colombia, en el símbolo de una generación, en el Zelig colombiano. Y eso asusta a mucha gente, entre ellos a mí también, ¿o no? A mí la película me pareció más bien unas «variaciones alredor de nada», para seguir plagiando a otro asiduo, como yo, del café Automático.

—¿No sería entonces que mataron al tigre y se asustaron con el cuero?

—Sí, creyeron que habían creado una irrealidad mediante un medio para mostrar lo real, como es el documental; pero en realidad lo que crearon fue una verdad, una persona real; que además ya no depende de ellos. De eso trata precisamente el diálogo entre Unamuno y el personaje Augusto Pérez en la novela *Niebla*: Pérez –el personaje– se quiere suicidar y Unamuno –el autor– no quiere que se mate. Pérez, entonces, le reclama la libertad de hacer con su vida lo que le dé la gana. Lo mismo sucede en *La rosa púrpura de El Cairo*: el actor que hizo el papel del explorador Tom Baxter le reclama a Tom, su personaje, que vuelva a la película de la que se ha salido, porque alega que el personaje le pertenece a él como actor; pero Tom –el personaje– le argumenta que él ya no le pertenece, porque ya es otro diferente a su creador y es libre de hacer lo que quiera. ¿No son ustedes también tan reales y tan libres frente a su autor Dios? Yo ahora también puedo hacer y decir

lo que se me da la gana, independientemente de lo que hagan o digan los Ospina & Cía., mis creadores.

—Bueno, y para terminar, ¿a qué se dedica ahora?

—Al fin logré dedicarme a lo que siempre quise hacer: nada. Nada de arte, fotografía, *collage*, pintura o escritura; nada que deje memoria, nada que me impida seguir siendo anónimo. Soy una especie de panteísta que ve a Dios en todas las cosas: en la naturaleza, animales, plantas, ríos, en los otros y en mí mismo… Pero, a propósito, permítame preguntarle, ¿usted quién es, señor Orson Vélez?

—Mejor dejemos ahí la cosa…

ARTE FILOSÓFICA

(Homenaje al *Arte poética* de Vicente Huidobro)

No solo es real aquella rosa
que veo allí en el jardín.
También es real esta otra
que veo aquí en el poema.
Es tan real, o más, que la otra
que reluce en el jardín.
El poeta crea otra rosa,
como Dios aquella del jardín.
Pero a veces la rosa del poema
brilla más que esta del jardín.
Todo depende de la luz,
decía Platón.

LA TRAGEDIA DEL ARTISTA SIN CABEZA

Mi culpa es demasiado grande para soportarla. Hoy me echas de este suelo y he de esconderme de tu presencia, convertido en vagabundo errante por la tierra y cualquiera que me encuentre me matará.

Caín (Génesis: 4, 13)

I

Conocí a Carlos Santa cuando estudiamos derecho en la universidad. En esa época soñábamos con visiones universales, con esas concepciones románticas y renacentistas que abarcaban todo: arte, filosofía, derecho, ciencia, etc. Pero muy pronto llegamos a la conclusión de que ese sentido humanista y universal del derecho ya no existía, porque también se había convertido en una carrera de tecnócratas, como cualquier otra. Teníamos claro que la especialización tecnocrática a que había llegado el hombre moderno era un mal camino para el espíritu, porque lo atrofiaba. Es que la especialización es hija de postulados filosóficos que no compartíamos; presupuestos positivistas y relativistas que desarrollan de manera aterradora la división del conocimiento en pequeños compartimentos y que consideran que no hay una verdad única sino tantas como universos se definan. Para explicarlo gráficamente, recurríamos a un cuadro de Dalí en el cual se ven salir cajones del cuerpo de un ángel caído. Aunque tal vez no haya sido la intención de Dalí –en el arte poco importan los propósitos del autor– ésta era una buena imagen sobre

el hombre contemporáneo: esos cajones son los depósitos donde el hombre clasifica, descompone y analiza la realidad.

Muy pronto, entonces, Santa llegó a la conclusión de que el trabajo artístico no era un trabajo como cualquier otro sino más bien una forma de vida, que no era propiamente una profesión sino más bien aquello que más lo acercaba a las ideas totalizantes con que soñábamos. Rápidamente advirtió que no quería volverse un artesano o un tecnócrata del arte. Y es que desde un principio Santa tuvo claro que serlo significaba, ni más ni menos, entrar en el circuito del comercio y del mercado del arte. Así, ya desde esa lejana época, empezó el largo camino, la extensa tragedia del artista errante, que arriesga todo el tiempo perder su cabeza.

II

Creo haber sido quien le contagió a Santa el virus del cine. Recuerdo que él iba a las películas para divertirse o para reírse de lo malas que le parecían y el cine no le interesaba propiamente como forma de expresión artística. Sin embargo, le propuse que hiciéramos como tesis de derecho un documental sobre la locura criminal. Al final, después de haber hecho algunas filmaciones y entrevistas, ese estrambótico proyecto se extravió, pero creo que de ahí en adelante Santa empezó a ver en el cine una posibilidad real para su creación artística.

Comenzó, entonces, a ver las películas de otra manera. Y, sobre todo, empezó a cavilar sobre las posibles relaciones que podrían establecerse entre el cine y las otras artes, especialmente las plásticas. Al principio el cine le parecía muy teatral o muy literario, y veía que

las artes plásticas no consideraban apropiado ese medio; aunque reconocía algunas excepciones en los trabajos de la Bauhaus o de cierto cine experimental de principios del siglo xx. Advertía además, que en casi todas las artes tradicionales existía una correspondencia con la cultura popular que el cine no tenía: la poesía se nutre de las coplas populares, las artes plásticas de la artesanía, la música de toda la juglería popular, mientras que al cine no le encontraba una correspondencia directa con nada, excepto con la publicidad o con la mal llamada «cultura» de masas.

Al final se decidió por lo que en un principio él planteó como *Arte en movimiento*, es decir, el cine como soporte de las artes plásticas. Se trataba de ponerle movimiento a sus dibujos, pero no de manera experimental o vanguardista sino, al contrario, tratando de que fuera un dibujo con una definición temática que permitiera evocar a los pintores del pasado y utilizar la antigua técnica de la tinta china sobre papel. En el momento en que fuera posible vislumbrar, aunque fuera muy remotamente, los grabados de Goya, por ejemplo, consideraría que había valido la pena el trabajo y que no eran la innovación tecnológica ni la moda publicitaria o artística las que le darían su valor. En realidad, el reto que tenía por delante le iba a exigir mucho oficio y, sobre todo, muchísimo trabajo. Pero ante todo tenía claro que lo que había que evitar era hacer un arte fácil (*light*), en el sentido del arte conceptual, del *ready-made*, de la instalación, el *performance* o el videoarte.

III

De esas cavilaciones nació su primera película: *Isaak Ink, el pasajero de la noche* (1989)*,* codirigida con Mauricio García. Un viaje sombrío de un oscuro personaje –Isaak Ink– que atraviesa una moderna y ruinosa metrópoli, cargando un cadáver (¿el suyo?). Viaje que sirve de pretexto para ir contemplando crítica, sarcástica y plásticamente diferentes instituciones como la academia, la política, la Iglesia, los medios de comunicación, etc. Al mismo tiempo, estos espacios se convierten en escenarios para el espectáculo audiovisual del *Arte en movimiento*, en el cual se mezclan todas las formas, técnicas y estilos posibles.

Isaak Ink, el pasajero de la noche es hoy un hito en la historia del cine de animación en Colombia, pero al momento de aparecer pasó como una rarísima *avis* en el medio cinematográfico. Cruzó tan incógnita y desapercibida, como Isaak Ink atravesando la siniestra y sombría ciudad. Únicamente los ojos de un avisado y agudo crítico alcanzaron a ver que:

> … entre los logros insólitos (…) está el trabajo de animación de Carlos Santa, *Isaac Ink*, e*l pasajero de la noche*. Santa es un joven bogotano, cuyas inclinaciones artísticas se cuajaron en poco tiempo para convertirlo en un talentoso grabador y en cineasta. A partir de uno de sus grabados, Santa comenzó a soñar con darle vida a su muy particular mundo visual y, poco a poco, concluyó que las técnicas del dibujo animado se prestaban estupendamente a tomar sus imágenes y convertirlas en verdaderas historias. Para su proyecto sobre un hombre que atraviesa una ciudad nocturna arrastrando un cadáver, realizado en las mismas líneas kafkianas de sus grabados, Santa y sus colabora-

dores tuvieron que «inventar» las técnicas de animación para su película[3].

IV

En su siguiente película, *La selva oscura* (1994)*,* Santa recurre como referente a una obra clásica: la *Divina comedia*, la cual le servirá de mapa para leer el mundo moderno y a Colombia como parte de él. Se trata, por tanto, *mutatis mutandis*, de intentar hacer lo mismo que hizo Dante en su tiempo: recorrer la estructura moral de su época. Pero en este caso se hace de manera puramente plástica, pictórica y expresionista.

Si para Dante la selva oscura era la antesala del Infierno, para Santa será la gran ciudad. La urbe moderna es la mejor expresión de los males del mundo, el *lugar de las desgracias*; y estas siguen siendo, como para Dante, las mismas de siempre: el hambre, la guerra, la miseria, las enfermedades, los azotes de Dios, etc. Solo habría que agregar la nueva desgracia: el consumismo, creador de necesidades falsas regentadas por su idolatría al Becerro de oro. Además, la ciudad es un excelente lugar para perderse y para entrar al Infierno lo único que se necesita es estar perdido.

En *La selva oscura* la Bogotá actual es una ciudad-selva, construida por inmigrantes que han perdido su arraigo cultural, porque al llegar allí sufren la pérdida absoluta de su identidad, de su pasado, de su tradición y se ven obligados a reemplazarlos rápidamente por la moda, el consumo, la agresión y la violencia. En realidad, para Santa el Aqueronte es un río que pasa

---

3 Álvarez, Luis Alberto: *Cine colombiano mudo y parlante.* En: *Gran enciclopedia de Colombia. Tomo 6: Arte*. Círculo de Lectores, 1993, p. 267.

por Bogotá, y una vez que se cruza no hay escapatoria ni posibilidad de regreso: «Si entras aquí, abandona toda esperanza», como reza en el Infierno dantesco. La gran ciudad se vuelve el teatro de operaciones de una guerra de imágenes, donde se libra una batalla a muerte por ganar el deseo de consumo de sus habitantes. Las imágenes-dibujos de Santa son, entonces, un permanente comentario irónico sobre este mundo caótico en el que se mezclan con habilidad el arte moderno, el publicitario y el clásico.

V

Finalmente, podemos decir que después de *La selva oscura* todos los elementos e intuiciones originales del *Arte en movimiento* de Santa están claros: 1) El viaje como pretexto para narrar o, mejor, para mostrar. 2) El personaje trágico que, como el idiota de Dostoievski o el Quijote de Cervantes, se siente viviendo en una época y un espacio que no son los suyos. 3) La referencia a alguna obra clásica. 4) El mundo contemporáneo como espectáculo anárquico, y el enfrentamiento crítico y desesperanzado contra él.

En su largometraje *Los extraños presagios de León Prozak* (2013) la referencia es el *Fausto* de Goethe. Allí, su personaje principal León Prozak (irónico nombre que, quizás, como Isack Ink, es otra vez el mismo Santa) ante el desamparo y la incomprensión total de su arte en la ciudad de hoy y la absoluta imposibilidad de vivir de su trabajo, como cualquier subempleado callejero bogotano, sorpresivamente se encuentra con la oportunidad que le ofrece el demoníaco Mefisto Retalini, quien le propone la compra de su cabeza con el fin

de utilizar sus ideas creativas en el mundo de la publicidad, simbolizado por un circo.

Una vez con la cabeza de Prozak en sus manos (como Salomé con la del Bautista), Retalini accede a que ella le muestre su trabajo y sus ideas. Aquí comienza el viaje por un largo pasadizo, en el que, al igual que en sus filmes anteriores, asistimos al espectáculo visual del *Arte en movimiento*, en el cual la obra de múltiples artistas plásticos invitados es puesta en escena en forma de animación. Disfrutamos de nuevo, del maravilloso espectáculo caleidoscópico audiovisual y expresionista de colores, figuras, movimientos, sonidos y música; con todo tipo de alusiones visuales, en momentos irónicas y sarcásticas, a la política, los medios de comunicación, la historia, el arte, la religión, el erotismo, la economía, la filosofía, el mito, etc. Evidentemente, este espectáculo encuentra su justificación en sí mismo, a la manera del arte abstracto o expresionista; pero tratando de ir siempre de la mano con el tema o idea principal: la tragedia del artista contemporáneo, creador de lo inútil y lo gratuito, en un medio donde reina lo útil y donde solo se rinde un culto incondicional al fetiche de la mercancía.

La cabeza de Prozak le servirá a Retalini de cantera inagotable de intuiciones, ideas, bosquejos, proyectos, imágenes y sonidos, que podrían servirle para su lucrativo negocio del espectáculo publicitario. El mefistofélico publicista cree haber hecho el mejor negocio de su vida, porque a diferencia del Mefisto goethiano no tiene preocupaciones metafísicas ni religiosas y sabe que el mundo ya no se gana a cambio de almas. Simplemente, se gana contratando artistas o, mejor, comprando cabezas de artistas (cargar con el cuerpo completo se-

ría demasiado engorroso), para poder utilizar sus ideas en el pingüe negocio publicitario.

En realidad, el circo de Retalini es también una metáfora del mundo de hoy, en el cual todo se ha vuelto espectáculo, comercio y consumo. Igualmente, la venta de la cabeza de Prozak es una metáfora de la prostitución del artista: así como la mujer vende su cuerpo, el artista vende su arte para sobrevivir. Si bien existe el mercado del arte, hay otro mercado más universal y lucrativo: la publicidad. La gran mercancía del mercado del espectáculo es la imagen y el artista es quien la crea. Hoy, cuando todo ha llegado a ser publicidad, la imagen ha llegado a ser el Capital. Todo tipo de capital –sea productivo, financiero, etc.– ha pasado a depender de la imagen. Estamos, entonces, ante el mercado de la propiedad intelectual y ante el gran mercado de cabezas de artistas.

El final de León Prozak será trágico: no encontrará la salvación en la gracia divina solicitada por intermediación de Salomé, mientras que Dante y Fausto sí la encontraron, gracias a Beatriz y Margarita. Prozak le ha vendido su cabeza a Retalini y esta se niega de nuevo a ser parte de su cuerpo. Entonces terminará como un caín sin cabeza, condenado a ser el artista errante que carga con la culpa infinita por el sacrilegio de haber vendido su arte.

EL TERRIBLE ESPLENDOR DE LA VERDAD

Nuestra lucha no es contra hombres de carne y hueso sino contra principados, autoridades y poderes que dominan el mundo de tinieblas. Nos enfrentamos contra los espíritus y las fuerzas sobrenaturales del Mal.

Pablo de Tarso (Efesios: 6,12)

I

La mujer del animal (2017) del director Víctor Gaviria se puede apreciar –como muchos lo han hecho– permaneciendo en el plano de los juicios y análisis sociológicos o políticos. Es verdad que estamos ante la presentación descarnada y naturalista de situaciones de injusticia y violencia, generadas por estructuras sociales clasistas y discriminatorias, sobre todo del hombre contra la mujer. El inconveniente es que por esta vía la obra de arte termina por convertirse en algo que no es: un documento de denuncia y reclamo por acciones políticas y pedagógicas que lleven a la superación de estas estructuras injustas e indignas.

Pero, al lado de esta apreciación, otros podrían optar por ahondar en las razones históricas y culturales con el fin de lograr una mejor comprensión del filme. Así encontrarían como suceso fundamental y primigenio de la nación latinoamericana el despojo y la violación y no el genocidio como en el caso norteamericano. Porque el atropello de las naciones invasoras contra las aborígenes se presentó no como la aniquilación y subsecuente confinamiento de los pocos sobrevivientes en reservas,

sino como el establecimiento y reproducción de una estructura social y familiar basada en la violencia y el avasallamiento del hombre sobre la mujer. Ahí estaría el origen de ese complejo con que ha cargado siempre nuestro inconsciente colectivo: el de ser descendientes de una madre indígena prostituida o violada por un europeo blanco invasor. A este trauma fundante nuestro filósofo Fernando González lo denominó «complejo de hijueputa» (no es casual que esta sea la palabra que más se repite durante toda la película), el mismo que el mexicano Octavio Paz llamó «complejo del hijo de la chingada».

A las anteriores, se podrían también agregar otras explicaciones. Por ejemplo, las de tipo psicoanalítico, que mostrarían, subyacentes en este relato y sus personajes, la manifestación desnuda de comportamientos animales primarios e instintivos, en los cuales se confunden las pulsiones eróticas con las tanáticas de dominación y violencia del macho sobre la hembra.

Sin embargo, me parece que todas las anteriores aproximaciones –y muchas otras que se podrían agregar– se quedan en el plano de lo aparente y podrían impedir ver las significaciones latentes, pero esenciales, para la verdadera comprensión de esta película. Porque el genio de Gaviria está en haber logrado trascender estos niveles político, histórico o psicoanalítico y situarse en estructuras más universales, que tienen que ver con fuerzas y potencias metafísicas y espirituales antes que físicas, biológicas o sociológicas. *La mujer del animal*, si bien recrea situaciones particulares que no se pueden ignorar, su planteamiento estético y ético nos remite a concepciones más profundas, que yo llamaría míticas, ante las cuales las ciencias y el co-

nocimiento racional se muestran insuficientes para dar cuenta de ellas de manera plena.

En este sentido, lo primero que hay que decir es que el personaje de Libardo, apodado «el Animal», es, más allá de lo anecdótico, una figura mítica y arquetípica. En lugar de ver en él a un campesino antioqueño nacido en medio de la Violencia política colombiana de los años 50, que emigra a la ciudad estableciéndose en las márgenes tuguriales, que se convierte en un delincuente que logra subyugar a todo un vecindario y que hace presa de una ingenua adolescente llamada Amparo –quien también ha emigrado del campo, huyéndole a la violencia castigadora del padre– estamos ante una verdadera encarnación del Mal, del mal metafísico. El Animal es, ni más ni menos, la encarnación física de la figura espiritual y arquetípica del Demonio. Por eso tienen razón quienes, quedándose en el nivel de la anécdota, critican la estructura monolítica y sin matices de este personaje: como simple personaje histórico, Libardo es la figura estereotipada e inverosímil del malo malo, sin ningún vestigio o matiz de bondad o ternura. Pero aquí no estamos ante el relato de la bella y la bestia sino ante otro tipo de relato, que deja de ser un defecto cuando vemos lo que Gaviria pretende con él.

La hipótesis de la que parte Gaviria se me antoja análoga –y a su vez contraria– a la de Pier Paolo Pasolini[4] en *Teorema*: ¿Qué sucedería –se pregunta Pasoli-

---

4 Son sorprendentes las analogías entre Pasolini y Gaviria: los dos son poetas y cineastas; ambos se ocupan de las vidas de muchachos de las márgenes urbanas de grandes ciudades como Roma o Medellín; ambos encuentran allí la supervivencia de rasgos ancestrales de una cultura preindustrial y agraria en extinción, que les fascina; los dos buscan expresar estos rasgos a través de los cuerpos y del habla dialectal, etc. Tal vez la única diferencia estaría en que Gaviria nunca ha desarrollado una teoría estética y política sobre su forma de ver el mundo, como sí lo hizo Pasolini.

ni– si a una familia de la alta burguesía milanesa se le apareciera un ángel de bondad? La conclusión es que como burgueses serían incapaces de acoger la pureza angelical y terminarían por aniquilarse, al ver reflejada su fealdad en la belleza de esta criatura sobrenatural. El alma del burgués está de tal manera corrupta que es incapaz de acoger el Bien. El huésped que un día cualquiera llega al *palazzetto*, pareciera ser un familiar que ha venido de lejos para ser acogido por una temporada; sin embargo, en la manera como vemos sucumbir ante su presencia uno a uno los miembros de la familia, se entiende que se trata más bien de una presencia arquetípica, mítica, sobrenatural y metafísica.

De igual forma: ¿Qué sucedería –se pregunta Gaviria– si el Ángel del Mal se le presenta a una pobre niña de los extramuros de Medellín? La situación es entonces la misma, aunque la conclusión sea inversa: el Mal, en este caso, se mostrará incapaz de corromper el alma de esta niña nacida de las entrañas del pueblo. En *Teorema*, la belleza y bondad angélicas aniquilan el mal burgués; en *La mujer del animal*, la fealdad y maldad demoníacas son incapaces de destruir la bondad y belleza del alma popular, encarnada en Amparo, «la mujer del Animal». La película, entonces, se encarga de demostrarnos, como un teorema terrorífico, cómo la presencia avasalladora y agobiante del Demonio es incapaz de mancillar el alma sencilla e ingenua de esta pobre niña, convirtiéndola en una heroína cercana a la santidad.

Es que, gracias una vez más a esas analogías misteriosas de la creación artística, podemos decir que *La mujer del animal* presenta también profundas y marcadas semejanzas con la obra clásica de C. T. Dreyer, *La pasión de Juana de Arco*. Ambas películas plantean el

mismo tema: la pasión de una niña que se ve acechada por el Demonio, en el caso de Dreyer los jueces inquisitoriales; en el de Gaviria un matón de barrio; pasión que se desarrolla mediante el recurso estilístico de la utilización magistral de los primeros planos.

En sus *Estudios sobre cine*, Gilles Deleuze señala que en el cine hay una imagen privilegiada: la imagen-afección, que es la expresión de los afectos y emociones, de la interioridad y el espíritu; en último término, del alma. Deleuze afirma que la imagen-afección tiene su equivalente formal en el primer plano, porque todo primer plano es un rostro y, como tal, un espejo del alma. Son sorprendentes las coincidencias, a este respecto, entre ambos filmes: el rostro sufriente y patético –en el sentido de alguien que está padeciendo y viviendo una pasión– de las dos heroínas, Juana y Amparo; las lágrimas que brotan de sus ojos inocentes; sus cráneos rapados; las caras de los jueces y de Libardo desencajadas por la ira; los movimientos de los ojos y cejas señalando la lujuria; el vuelo de las aves en el firmamento, en el caso de *La mujer del animal* son aves de rapiña que muestran metafóricamente el asedio del animal sobre su presa[5]; los cuchillos y las puntas de los instrumentos de tortura; el cuaderno y el expediente de la confesión, etc.

Pero lo crucial de este estilo de montaje afectivo –como lo llama Deleuze– basado en los primero planos,

---

5 En su otra película *Rodrigo D, no futuro,* Gaviria también recurre a un plano, como sinécdoque (*pars per toto*) de todo el filme: cuando Rodrigo patea el balón de unos niños que juegan en la calle, vemos cómo el balón cae lentamente hacia el abismo, al igual que la vida de Rodrigo. Gaviria, como poeta, sabe muy bien que el Universo es un sistema de relaciones o correspondencias, un sistema metafórico, en el cual cada cosa tiene sentido en sí misma y, al mismo tiempo, en relación con todas las demás.

es poder expresar un drama, un combate que no se desarrolla exclusivamente en un escenario histórico-político –el de la dominación inglesa sobre el norte de Francia en el siglo XV o el de la relación hombre-mujer en la Medellín de 1975– sino en un campo de batalla suprahistórico, universal y metafísico, cuyo escenario principal es el alma humana. Este drama entre las fuerzas del Bien y el Mal puede adquirir, a través de la historia, infinitas formas y relatos: el del juez y el acusado (todas las versiones fílmicas sobre Juana de Arco), el amo y el siervo (*El sirviente* de Losey), la naturaleza y el hombre (*Los pájaros* de Hitchcock) y, en general, cualquier otra relación de poder, como la del sacerdote y el fiel, el maestro y el alumno, el médico y el paciente, el padre y el hijo, etc.

Quiero centrarme, en el caso de *La mujer del animal*, en tres momentos que sirven como ilustración de lo que vengo diciendo.

En primer lugar, cuando el Animal ha sometido a Amparo, después de haberla violado, la confina en un pequeño rancho miserable sin absolutamente nada. Ella, entonces, siente hambre y va en búsqueda de algunos leños y unos tarros de lata que pueda usar como ollas; en medio del basurero encuentra un cuaderno de colegial. De regreso al rancho, entre sollozos, Amparo escribe lentamente en él: «¿Yo qué estoy haciendo? ¿Yo qué estoy pagando? ¡Señor, perdóname, escúchame!».

Esta escena y estas palabras, cargadas de la misma poesía terrorífica que atraviesa la película, nos muestran el mismo lamento del santo Job, el de Segismundo en *La vida es sueño* o el de los hijos de Eva del *Salve Regina*, pero sobre todo, el de miles de mitos antediluvianos, que recuerdan la presencia constante del mal

en la historia humana a causa de una falta primigenia, un pecado original cometido por los primeros hombres contra la divinidad. Nuestro lamento más profundo viene de ser ángeles caídos que hemos perdido el Paraíso, seres con alma inmortal condenados a pena de muerte y al acecho permanente del Mal, por causa de aquella culpa primigenia y originaria que nos supera, que está más allá de nosotros mismos, porque la heredamos por el simple hecho de ser humanos. Estamos sometidos siempre a esa presencia maligna que, como la de Libardo sobre Amparo, se presenta súbitamente y nos rodea, nos agobia, nos acecha, nos acosa; sin dejar ningún resquicio ni escapatoria posible. Estamos pues –como ya se ha dicho– ante una presencia que, antes que física o histórica, es metafísica. Al igual que en *Los pájaros* de Hitchcock, las aves no son sino un símbolo de fuerzas sobrenaturales, que acechan y agreden a la población de una pequeña aldea.

En segundo lugar, está aquel otro momento definitivo, cuando Amparo se levanta en medio de la noche y coge un cuchillo con la intención de matar a Libardo. Es el único momento en que ella se ve ante la posibilidad de caer en la tentación del Mal. Sin embargo, providencialmente el llanto de uno de los niños la hace renunciar a su intento asesino; a pesar de que Gaviria, de manera magistral, nos deja ver que el Animal permanece dormido y que aún podría matarlo. Una vez más, estamos ante otro de esos momentos de terrible belleza que nos ofrece el director en su película.

En tercer lugar, la escena final, clímax de ese *crescendo* agobiante que se inicia desde el momento en que Amparo pisa el territorio del Animal. Final equiparable a algunos memorables de la historia del cine, como por

ejemplo el de *La strada* de Fellini. El cuerpo de Libardo yace muerto en medio de la calle polvorienta, los niños del barrio empiezan a gritar: «¡Mataron al Animal»!, ¡mataron al Animal»!»; lo mismo grita el tendero que ha presenciado el asesinato. El vecindario empieza a celebrar la liberación golpeando ollas y tirando voladores; inmediatamente, vemos a Amparo bajar corriendo calle abajo. Y cuando el público piensa que va a terminar llorando y reconociendo que lo quería –como Zampanó cuando se entera de la muerte de Gelsomina en *La strada*– Amparo acerca lentamente su oído al pecho ensangrentado de Libardo queriendo constatar si su corazón ha dejado de latir y pronuncia *sotto voce* las palabras definitivas de la película: «Gracias Señor por haberme escuchado».

Momento de epifanía y palabras reveladoras, que sirven para confirmarnos que estamos ante un drama, una guerra de índole espiritual: las fuerzas enfrentadas no son solamente las del hombre victimario contra la mujer víctima en situación de exclusión y miseria, sino también las sobrenaturales y metafísicas del Demonio contra la mujer –símbolo, como Eva, del género humano. Amparo finalmente entiende que su situación depende de estas fuerzas y que solo un poder absoluto y trascendental como el de Dios, ha podido darle su libertad. Se ha percatado de que no es el cuchillo en la noche el que podría sacarla del suplicio, sino la súplica a aquel que puede liberarla providencialmente de su temporada en el infierno, ese lugar donde reinan la falta de amor y la ausencia de Dios.

II

Se ha dicho que el cine de Gaviria es una «estética de lo feo», insinuándose inclusive que es también una «ética del mal». Estos dos oxímoron muestran una profunda imprecisión e incomprensión filosófica. La vieja sabiduría escolástica sostiene que las características trascendentales del Ser son, al mismo tiempo, la Bondad, la Verdad y la Belleza; y que además estos términos son intercambiables entre sí: lo bueno es verdadero y bello; lo verdadero, bueno y bello; y lo bello, bueno y verdadero. Sostiene, además, que es un imposible ontológico que algo sea, por ejemplo, bello y feo, o bueno y malo, simultáneamente.

Esta imposibilidad tiene como fundamento no solo que el Ser posee estas características trascendentales, sino también que es Uno (*unicidad* del ser) y que no se puede sostener, como en las concepciones maniqueas, la existencia de dos principios metafísicos independientes, el Bien y el Mal, ni que el drama cósmico e histórico sea la lucha entre estos dos principios opuestos[6].

Esta tradición metafísica escolástica afirma que la Nada (el no ser) es la ausencia de ser, así como la maldad es ausencia de bondad, la fealdad de belleza y la falsedad de verdad (lo mismo que en el plano físico, la oscuridad es ausencia de luz o el frío de calor). Por tanto, el mal no tiene entidad metafísica sino ética: no está en el ser sino en el hacer, en el actuar del ser; específicamente, en el de los seres libres y racionales –sean estos personas angélicas o humanas. La célebre belleza o bondad del Demonio –por ejemplo en John Milton

6 La moderna concepción dialéctica hegeliano-marxista del ser también ha heredado esta idea maniquea.

o William Blake– no es de carácter ético, derivada de su hacer o actuar, sino metafísico. Se puede decir que Lucifer es un ángel bello y bueno únicamente en este último sentido, porque su maldad está en sus actuaciones, no en su ser. La acción demoniaca consiste en impedir la difusión y expansión del Bien, la Belleza o la Verdad. Es decir, el espíritu demoníaco busca obstruir el pleno desarrollo del ser, sufre de envidia y odio al ser, por eso su acción es siempre negativa, destructiva y mendaz y en esa medida es que podemos decir que es fea y oscura.

Aquella antigua forma de sabiduría llamaba poéticamente a la belleza (*pulchrum*), el esplendor de la verdad (*splendor veritatis*). La poesía de Gaviria nos recuerda que ese *splendor veritatis* puede también tener su lado terrible, cuando, en medio de la oscuridad infernal, se refleja en un rostro como el de Amparo, la mujer del Animal.

El cine de Gaviria no es, pues, una poética que haga de lo feo bello, o de lo malo bueno; más bien es una invitación a despojarnos de esos prejuicios ideológicos burgueses que solo ven en los pobres, los marginados y las víctimas, fealdad y suciedad en su forma de vestir y vivir; vulgaridad y procacidad en su forma de hablar; delincuencia y maldad en su forma de actuar. Gaviria nos enseña que esto seres marginados y excluidos no solo existen sino que también poseen el mismo esplendor de verdad y bondad que cualquier otro ser, así sea que vivan en medio de lo terrible.

Todo esto, porque la mirada de Gaviria sobre la realidad –el ser de las cosas– es una mirada transida por el amor, y este no es sino la aceptación gozosa, con-

templativa y respetuosa de las cosas tal como ellas son; aceptación que no solo es emoción sino también conocimiento. Gracias a esto Gaviria es capaz de ver, en medio de las sombras terribles y agobiantes de la maldad, la fealdad y la mentira, la presencia esplendorosa del Ser.

EL CUERPO, PRISIÓN DEL ALMA

Juego mi vida, cambio mi vida,
de todos modos la llevo perdida…

León de Greiff

Dice Rainer Werner Fassbinder, en un escrito sobre Claude Chabrol, que este director francés mira sus personajes como el entomólogo que estudia el comportamiento de insectos apresados en una urna de cristal. Esta es una observación detenida, paciente, minuciosa, quirúrgica, analítica, detallada y, por momentos, casi obsesiva y desesperante. De la misma manera, el director Alejandro Landes somete a su personaje, el discapacitado aeropirata colombiano Porfirio Ramírez, a estos mismos dispositivos. *Porfirio* (2011) es un quisquilloso y penetrante estudio sobre la cotidianidad de una persona que está en una situación extrema. Si bien cualquier cotidianidad es de por sí tediosa y de alguna manera insoportable, la de un parapléjico puede ser mucho más.

Como en toda gran obra de arte, en *Porfirio* los medios y los fines, la forma y el contenido, están en armonía. Si el objetivo de Landes era mostrar en su exacta verdad los momentos previos, y con ellos las causas o motivaciones, que llevaron a Porfirio Ramírez a secuestrar un avión y reclamar justicia por su propia mano, este se logró mediante la adecuada utilización de recursos técnicos como los logrados planos-secuencia estáticos –que recuerdan a los de C. T. Dreyer– acompañados del uso magistral del *fuera de campo*. Landes describe, con el detalle propio del entomólogo, la insoportable vida cotidiana de este ser casi estático.

Porfirio posee además una construcción dramática que, partiendo de lo que vemos, nos remite a lo que no vemos y hace de lo invisible lo fundamental. Aquí lo expresado es lo implícito, lo latente, lo oculto; en este texto fílmico lo importante es su contexto; la construcción del plano se hace a partir de lo que lo rodea y está fuera de él; lo que no se ve u oye, pero que está ahí, en primer plano. De esta manera, *Porfirio* tiene una estética ajena al cine más convencional, el que centra su mirada en el espectáculo que aparece directamente al ojo y al oído, y busca más bien capturar lo invisible y lo inaudible. Esta película se acerca al arte en el que son maestros consumados Fassbinder y Chabrol, pero también Ozu, Dreyer y Bresson, representantes de lo que Paul Schrader llama «estilo trascendental».

Porfirio hubiera fracasado si su director se hubiera centrado en el hecho extraordinario que los medios masivos de comunicación resaltaron y que el gran público esperaba ver: el secuestro de un avión por un parapléjico, con dos granadas escondidas en su pañal. Pero Landes entendió que este personaje, su realidad y su verdad, exigían otra cosa bien diferente a la de esta dramaturgia centrada en lo visible, espectacular y obvio. Así, al evitar esa construcción exterior y explícita, pudo circunscribirse al recuento detallado y minucioso de los antecedentes y motivaciones internas del drama. Para decepción de casi todos los que conocían de antemano la noticia, el secuestro nunca se muestra y la película termina con dos largos planos frontales, sorpresivos pero perfectos: en el penúltimo, después de que Porfirio ha logrado abordar armado con sus dos granadas el avión, vemos únicamente cómo este despega y se pierde en el horizonte, por la parte superior

de la pantalla; y en el último, aparece Porfirio mirando a la cámara, cantando *a capella* la «Historia del aeropirata», es decir, su propia historia.

Este filme también nos recuerda el genial *Un condenado a muerte se ha escapado* de Robert Bresson. Sin embargo, a diferencia del prisionero francés, la situación de Porfirio no es la de alguien encerrado en los muros de una cárcel, mientras espera que se cumpla su condena a muerte, sino la de un ser prisionero de su propio cuerpo, condenado a la inmovilidad y la impotencia. Por eso, misteriosamente *Porfirio* no solo remite a una metafísica platónica, en la que lo esencial no es lo visible sino lo invisible, sino también a una antropología en la que el cuerpo es la prisión del alma.

Aunque Porfirio Ramírez no está condenado a muerte como el prisionero francés, también está en una situación extrema, en la que no hay más alternativa que una salida desesperada. Si la vida de condenado es insoportable y no merece ser vivida, habrá que ponerla en riesgo. Ahora bien, ni Porfirio ni el condenado a muerte son espíritus suicidas: arriesgan sus vidas, pero la muerte no es una alternativa deseable. Más bien, lo que mueve a ambos es la injusticia de su situación. Al francés, el ejército de ocupación nazi lo encierra injustamente en una prisión, de donde parece imposible escapar; al colombiano, un policía le ha pegado un tiro en la espalda que lo ha dejado lisiado de por vida, sin otra posibilidad que la de reclamar una justa compensación económica de parte del Estado. Porfirio se decide a su solución desesperada después de que ha sido víctima de una estafa por parte del abogado que le había prometido demandar al Estado. Pero, así como en la película de Bresson nunca vemos los hechos previos a

la captura, en la de Landes nunca vemos al abogado; como tampoco al policía que le disparó.

Por otra parte, *Porfirio* tampoco es, como la de Bresson, una obra ajena al misterio de la inspiración y la gracia. Porque resulta sorprendente (y es un hecho extraordinario y excepcional) que el mismo Porfirio Ramírez, la persona real que sufrió el drama, resultó ser también un gran actor, que supo expresar su propio drama de manera magistral, sin ninguna sobre o subactuación; de forma contenida, regulada, manteniendo siempre un perfecto equilibrio entre su persona y su personaje, y dando en todo momento un tono bajo y menor, perfectamente adecuado a la expresión de su drama. Aquí, pues, lo que se dio fue un pequeño milagro, un hecho extraordinario, del cual se supo aprovechar, de manera totalmente respetuosa, su director. En todo gran arte siempre existirá ese elemento ajeno a la voluntad de su creador, que tradicionalmente ha sido llamado inspiración y que aquí tocó tanto al actor como al director.

Finalmente, habría que agregar que esta película es profundamente colombiana. Con su ojo clínico, Landes logró entrar no solo en el espíritu colombiano sino también en los espacios, entornos, objetos, personas, instituciones, etc., de este país. *Porfirio* es un microcosmos, una quintaesencia de lo colombiano. Aunque se necesitó la distancia propia del extranjero –Landes tiene ancestros colombianos, pero nació en Ecuador, estudió en Brasil y vive en Argentina– para poder ver lo que a veces se nos hace imperceptible: pareciera que Colombia es una nación invisible para los ojos de nosotros los mismos colombianos.

TRISTES TÓPICOS

Y cierto hombre llamado Simón, hacía tiempo que estaba ejerciendo la magia en la ciudad y asombrando a la gente de Samaria, pretendiendo ser un gran personaje; y todos, desde el menor hasta el mayor, le prestaban atención, diciendo: este es el que se llama el Gran Poder de Dios.

Lucas (*Hechos* 8, 9-13)

I

A raíz de la nominación para los premios Oscar de la película *El abrazo de la serpiente* (2016) de Ciro Guerra, el antropólogo Wilhelm Londoño me ha enviado un artículo suyo, el cual puede servir de marco teórico y contexto de aproximación para la discusión crítica sobre esta película[7]. Londoño divide la historia de los estudios antropológicos en Colombia en tres momentos: 1º) «La experiencia colonial». 2º) «Más allá de la experiencia colonial». 3º) «Más allá de la antropología». Sin embargo, yo pienso que, para una aproximación adecuada a la película, se hace necesario agregar un cuarto momento, anterior al primero. Se trata del momento cero (0), que yo llamaría «más acá de la antropología», el cual comprendería el largo período histórico que va desde principios del siglo XVI hasta la primera mitad del

7 Wilhelm Londoño: «Tres momentos de la escritura antropológica en Colombia: notas para una discusión». *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, n.° 16, enero-junio del 2013. Universidad de Los Andes. Bogotá, pp. 181-211.

xx y cuyas instituciones y prácticas más representativas fueron las misiones evangelizadoras de la Iglesia católica en América.

Yo diría que las características más sobresalientes, desde el punto de vista de la concepción filosófica que sirve de marco de referencia para la aproximación al Otro en cada uno de estos momentos, serían: en el primero y segundo prevalece el paradigma científico moderno, sea este de tipo positivista o marxista; en el tercero se impone el modelo posmoderno, el cual reivindica la estética y las artes como métodos de aproximación a sus objetos de estudio; mientras que en el momento cero predominarían como referentes interpretativos lo mítico y lo religioso (aborigen y cristiano). En este momento cero no se habla todavía de antropología o etnología sino más bien de Misión, y no existe en él todavía una dialéctica entre el mito y la religión, por un lado, y la ciencia (*logos*) por el otro, como es el caso de los momentos primero y segundo. Ni tampoco entre el mito y la ciencia, por su lado, y las estéticas por el otro, como se da en el tercero.

Creo que un buen referente simbólico de la dialéctica al interior del mito y lo religioso del momento cero, podría ser el relato de aquel líder religioso llamado Simón el Mago. Cuenta la leyenda que Simón retó al apóstol Pedro en Roma, diciéndole que él también tenía la capacidad de invocar poderes sobrenaturales que le permitían realizar prodigios, como por ejemplo volar por los aires. Para probarlo, voló ante el emperador Nerón en el foro romano. Sin embargo, en mitad del vuelo cayó y murió. Pedro explica que efectivamente Simón había volado gracias a poderes sobrenaturales, pero que estos eran demoníacos; mientras que él

había invocado los poderes, también sobrenaturales, del Espíritu Santo, los cuales derrotaron a aquellos, haciendo caer a Simón. Nótese cómo ese combate, que en este caso se da al interior de una misma concepción mítico-religiosa (la judeocristiana), también se puede dar entre concepciones diferentes y antagónicas, como serían la cristiana de los misioneros y la mítica de los aborígenes americanos. Esta dialéctica es la expresión de una verdadera lucha o guerra entre dioses y potencias supranaturales y en la cual nada tienen que ver todavía concepciones científicas del mundo.

A diferencia de este momento cero, si nos ocupamos del primero y segundo momentos lo que se presenta ya no es una disputa entre las concepciones míticas y religiosas diferentes, sino entre las míticas del aborigen y la científica (en este caso, la del antropólogo). Londoño simboliza este momento en aquel relato que hacen los antropólogos Gerardo Reichel-Dolmatoff y Alicia Dussán de «El Hermanito», un líder mesiánico que se paseaba por las riberas del río San Juan en el Chocó, en la década de los sesenta. Dice Londoño:

> Según lo relatan los Reichel, permanecieron algunas semanas entre el delta del San Juan, lo que les permitió, además de los arreglos con los locales, percibir toda la tensión que generaba la llegada del líder mesiánico, que algunos decían era «hermano del Ecce Homo». Dicha espera, la angustia que generaba, compartida por los etnógrafos, necesitaba traducirse desde la mirada del «forastero». En ese sentido, los Reichel encuentran un argumento tranquilizador. Dadas las condiciones de pobreza en la región, eran entendibles los «rumores» de que alguien podía cambiar las cosas, ser un mesías[8].

8 Este relato lo toma Londoño de Gerardo Reichel-Dolmatoff y Alicia Dus-

Es muy posible que por parte de las autoridades eclesiásticas católicas se presentara una descalificación de la autoridad espiritual y sobrenatural del Hermanito, muy similar a la del apóstol Pedro frente a Simón el Mago. Sin embargo, la interpretación y explicación del fenómeno por parte de los antropólogos Reichel-Dolmatoff y Dussán se traslada a un terreno exclusivamente profano y material, cual es la situación de extrema penuria y pobreza de los aborígenes. Como se ve, aquí el modelo interpretativo racional de las ciencias –sean estas sociales o naturales– empieza a desplazar y reemplazar al mítico-religioso judeocristiano. Esto, en virtud de la crítica moderna que, apuntalada en el progreso científico, da lugar al proceso de secularización en Occidente, y obliga al modelo judeocristiano a arrinconarse y marginarse.

Ahora bien, será la posmodernidad (tercer momento) la que realizará la crítica del modelo científico moderno, al develar los fundamentos y sedimentos míticos que subyacen en las diferentes concepciones científicas, sean estas de derecha o izquierda. Gracias a esta crítica, la posmodernidad pondrá en claro que la búsqueda de la verdad y el encuentro con el Otro se debaten también en los ámbitos que están más allá o más acá de los límites de la ciencia, en este caso la antropológica. Por tanto, por un extraño regreso al momento o punto cero, todo volverá a debatirse de nuevo sobre el terreno y al interior de la pluralidad de las concepciones míticas y religiosas –y ahora también estéticas– del mundo.

---

sán: «Notas sobre un movimiento apocalíptico en el Chocó, Colombia». *Jangwa Pana*, n.º 8, 2009, pp. 259-80. Universidad del Magdalena, Santa Marta, Colombia.

Se impone pues, en síntesis, una valoración crítica de cada uno de los momentos. Esta implica el discernimiento de los aspectos positivos y negativos de las diferentes concepciones. Lo negativo de cada una de ellas radicaría en el rechazo, en bloque y acrítico, de la concepción enfrentada. Lo positivo estaría en la capacidad de discernir, filtrar y asimilar los aspectos positivos que se encuentren en la concepción confrontada. Así, por ejemplo, la positividad y virtud de la concepción judeocristiana estaría en la aceptación y asimilación de los elementos propios de las concepciones míticas indígenas; y su negatividad estaría en el rechazo acrítico y total de todo lo que provenga de ese mundo. Igualmente, lo positivo del paradigma científico estaría en no rechazar en bloque todo aquello que sea mítico o religioso, y admitir aquellos fenómenos que no son susceptibles de ser clasificados o reinterpretados en clave científica. Por último, la aproximación posmoderna debe admitir los aspectos positivos de la ciencia, lo mismo que aquellos de la religión y del mito; sobre todo, debido al alto carácter estético y poético que poseen estos últimos relatos. Por supuesto, el carácter negativo de este paradigma interpretativo está en la relativización de toda verdad o identidad.

II

Traduciendo todo lo anterior a *El abrazo de la serpiente*, podríamos decir que la concepción judeocristiana está representada por los misioneros capuchinos, el fanático religioso y los caucheros (colombianos y peruanos); mientras que la concepción científica está encarnada por los etnógrafos Von Martius y Evans, y la mítica in-

dígena por el personaje principal Karamakate. Sin lugar a dudas, hay en la película un rechazo en bloque y acrítico del momento que yo llamo cero, es decir, aquel de las misiones evangelizadoras cristianas. Estas se conciben y se muestran como incapaces de discernir y asimilar cualquier elemento de la cultura indígena y dispuestas únicamente a imponer por la violencia su propia concepción cristiana occidental o a perderse en un delirio fanático. Por su parte, en el caso del encuentro entre los científicos y el indígena, la película muestra una disposición más crítica y menos dogmática. Tanto los etnógrafos como el indígena entran en una relación de intercambio y expectación mutua con relación al Otro; aunque la balanza está fuertemente inclinada a favor de la concepción aborigen, cayendo por momentos en una fascinación acrítica frente a los elementos míticos, sobre todo aquellos que tienen que ver con las plantas alucinógenas como método de espiritualidad y conocimiento trascendental.

Así pues, la película queda situada a medio camino entre la concepción científica moderna y la estética posmoderna. De acuerdo a esta última, se muestra dispuesta a señalar de manera crítica aquellos aspectos míticos o poéticos que subyacen en la ciencia occidental, lo mismo que a aceptar los aspectos míticos indígenas; pero la disposición crítica se pierde cuando trata de apreciar los aspectos positivos que puede haber en la concepción judeocristiana, en la cual solo encuentra pura negatividad. Además, este último rechazo la lleva también a confundir una serie de aspectos heterogéneos que hacen parte de ese momento: integra sincréticamente a los misioneros católicos con los fanáticos de tinte protestante y los mezcla, de manera indiferen-

ciada, con el fenómeno de la explotación cauchera en el Amazonas.

Pero la apreciación prejuiciosa de la película se concentra de manera sobresaliente en la creación de la figura idealizada e irreal de una especie de superman indígena: la figura de Karamakate no es la de un indio real e histórico sino la de un superindio, tanto física como espiritualmente, que encarna no su propia sabiduría étnica sino la mentalidad posmoderna de su autor. La conciencia incontrovertible que tiene de su propia identidad cultural, de la superioridad de sus valores frente a los de la cultura occidental, es inverosímil y anacrónica. No parece un indígena real de carne y hueso sino más bien un intelectual o sabio que ha leído a Nietzsche, Levi-Strauss y Frantz Fanon; pues muestra una clara conciencia del etnocentrismo, el nihilismo y la larga historia de violencia colonial en que ha incurrido la cultura blanca occidental.

A lo anterior habría que agregar la creación de la planta ficticia llamada Yakruna, que integra varias plantas alucinógenas reales y que parece ser la piedra filosofal para la comprensión del Universo. Como Ciro Guerra no encuentra en la tradición cultural occidental, con fundamento mítico-religioso judeocristiano, nada espiritual que valga la pena reivindicar, busca llenar ese vacío de trascendencia con otra cultura ajena. Su caso sería, pues, el del mestizo americano posmoderno que busca una aproximación estética al Otro mediante el arte del cine, pero que al ser incapaz de encontrar la trascendencia en su propia tradición, porque ve en ella únicamente una larga historia de violencia, ruina, destrucción y genocidio, la encuentra en la imagen irreal y falsa del indio sabio y ecológico, que nos guía hacia

los secretos del espíritu y la armonía con el Universo a través de la Yakruna. De esta forma, nos situamos ante el viejo tópico occidental que –desde Baudelaire, hasta Huxley y Castañeda– nos ha llevado a confundir una «traba» con la metafísica. Quien es incapaz de encontrar la trascendencia espiritual en su propia cultura, recurre a plantas o drogas para crear un paraíso artificial –en este caso, estético.

El prejuicio ideológico del blanco occidental posmoderno consiste en ver en el encuentro con el Otro únicamente una larga historia de inequidad y violencia, que lo ha llevado a la conclusión errada de que es imposible encontrar en esta historia algún tipo de virtud o bondad. Es decir, se cae en una generalización apresurada, que lleva al rechazo en bloque y acrítico del encuentro de la cultura occidental con el Otro. A causa de los innegables casos de inequidad y violencia, se llega a la generalización de que todos los encuentros han sido negativos. Pero, por muy macabra y oscura que haya sido la historia del colonialismo europeo desde sus inicios en el siglo XVI (españoles y portugueses en América) hasta principios del siglo XX (ingleses, franceses, holandeses, belgas, etc.) en África, Asia, Oceanía y Norteamérica, no podemos dejar de apreciar los puntos concretos en que el encuentro ha sido positivo y benéfico para ambos factores culturales en choque. Son dignos de resaltar los casos de Centro y Suramérica, en los cuales el encuentro entre las culturas indígenas y la cultura cristiana española (barroca y contrarreformista) trajo como consecuencia la creación de una rica cultura mestiza, gracias a la asimilación y reinterpretación de factores culturales y religiosos aborígenes al interior de la matriz cultural europea judeocristiana. Tal

vez sea esta la razón por la cual brillan por su ausencia en la película los personajes mestizos y tengan un precario desarrollo los indígenas «aculturizados», como Manduca, acompañante de Von Martius.

El director Ciro Guerra no adoptó un juicio crítico sobre esta larga y complejísima historia del encuentro con el Otro en América. No tuvo en cuenta una interpretación y una valoración matizada de los aspectos positivos y negativos de las concepciones del mundo enfrentadas, lo que le habría evitado caer en esos tristes tópicos, como personajes exagerados y monolíticos, paraísos artificiales, etc.

El mal («el corazón de las tinieblas», como lo llama Londoño citando a Conrad) y el bien no pueden estar encarnados exclusivamente en el indio, el misionero, el cauchero, el científico o el mestizo.

Es verdad que en la historia colonial el blanco ha seducido al indio mediante espejitos (toda clase de instrumentos tecnológicos), pero la película de Guerra es también un espejito para seducir blancos (estética cinematográfica, plantas y sabidurías ancestrales). Como un Simón el Mago posmoderno, Guerra busca llevar el mensaje de los dioses, mediante su magia estética, a los neopaganos descristianizados de hoy, sedientos de consumir todo tipo de espiritualidades exóticas.

JUGLARES CARIBES EN LA POSMODERNIDAD

Este pedazo de acordeón, ¡ay!, donde tengo el alma mía.

Alejo Durán

Podemos decir que a esta altura del siglo XXI se pueden percibir tres tendencias estéticas, más o menos definidas, en el cine colombiano: por una parte, un cine que pretende competir de forma desigual, utilizando los mismos esquemas, con el cine comercial de consumo masivo, controlado por las grandes multinacionales del entretenimiento; por otra parte, un cine de comedia fácil y estereotipada, construido con parámetros traídos de la televisión, cuyo éxito comercial es innegable; por último, tenemos un cine regional cuyo éxito se finca, al contrario del anterior, en la expresión de una imagen más realista, verdadera y auténtica de la cultura propia.

En realidad, también se podría afirmar que estas tendencias no son solo propias del cine colombiano sino también del cine mundial. Aunque habría que añadir una más: la hegemónica tendencia de un cine nacido en los sectores hipercivilizados del Primer Mundo, donde se han perdido por completo los lazos y vestigios propios de la cultura, en el cual prima una actitud manierista, decadente e intelectualista, con referencias puramente artificiales y esteticistas a alguna realidad propia, regional o local. Este cine recurre casi siempre a fábulas o relatos manidos, y a una puesta en escena cercana a las imágenes publicitarias más refinadas y engañosas.

En este contexto, el primer rasgo que salta a la vista con una película como *El viaje del acordeón* (2013)

de Rey Sagbini y Andrew Tucker es su arraigo en los valores y formas de vida propias de la cultura de la costa caribe colombiana. En su propuesta estética y su manera caribe de entender el mundo se manifiesta un fuerte carácter regional. Además, sin ningún temor a la vergüenza, no busca ocultar esto con fórmulas o clichés propios del cine cosmopolita comercial. Podríamos decir que el sabor, el color, el tono y, sobre todo, el sonido de esta película son típicamente costeños, pues su centro temático es la popular música vallenata.

Sin lugar a dudas, el género musical vallenato es un producto artístico propio de esta cultura caribe colombiana. Nacido en el seno de un mundo rural, agrario, ganadero, semianalfabeta, de transmisión exclusivamente oral y empírica, este género musical tiene una valiosa y profunda raigambre cultural. Dice certeramente la enciclopedia virtual Wikipedia:

> Ni la épica medieval francesa ni la alemana perduran de forma oral, ni poseen la vitalidad de la épica medieval española; fragmentos de los cantares de gesta españoles se recitan todavía en pueblos de España y América Latina, transmitidos de padres a hijos de forma oral, es el llamado *Romancero viejo.*

Una típica muestra de esto son:

> Los cantos de vaquería con que los peones de las grandes haciendas acompañaban sus jornadas vespertinas para recoger y encerrar el ganado y que fueron la base de lo que más tarde se convertiría en las historias cantadas que derivaron en las canciones vallenatas[9].

9 Wikipedia: ‘Vallenato’. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Vallenato

En sus inicios, estos cantares de juglería vallenatos fueron exclusivamente vocales; luego empezaron a acompañarse con la guitarra y finalmente se le unieron la guacharaca y la caja. Pero más tarde aún, por vías desconocidas que se remontan a la leyenda, llegó ese instrumento extraño a la matriz cultural hispánica y que reemplazaría a la españolísima guitarra: el acordeón alemán.

La verdad es que las ciencias históricas y antropológicas tienen sus límites, llegan hasta cierto punto, donde ya no les es posible saber con certeza el origen de ciertos fenómenos. Es ahí cuando intervienen el mito y la leyenda para explicar aquello que la ciencia no alcanza. Por eso, al inicio de *El viaje del acordeón* nos dicen que un buque salido de Hamburgo con un cargamento de acordeones, con destino a la Argentina, naufraga frente a las costas de la Guajira colombiana. Unos pescadores sacan con sus redes un ejemplar de este, para ellos, extraño objeto. Finalmente, al comprender su utilidad, terminan dándole uso en su música vernácula.

Pero *el viaje del acordeón* es un relato que asombra por su sencillez e ingenuidad y por su carga poética, que oscila entre la descripción de los tres personajes, un guacharaquero, un cajero y un acordeonero –los típicos intérpretes de la música vallenata– y el viaje de regreso a Hamburgo con el más preciado de sus instrumentos.

Uno de los grandes logros formales de la película es que nos trasporta por un documental como si se tratara de una película argumental o de ficción. Pienso que la mayoría de los espectadores, ansiosos de la fantasía escapista del cine de ficción, sentirán al principio una profunda decepción al encontrarse con la forma documental de la película, pero aquellos que permanezcan

en la sala hasta el final no se sentirán defraudados, porque tendrán la impresión de haber viajado por ella como si se tratara del mejor cine argumental.

La película nos narra cómo el acordeonero Manuel Vega y sus compañeros han fracasado por tres años consecutivos en lograr el primer puesto como mejor intérprete en el célebre Festival de la Leyenda Vallenata, en Valledupar. Sin embargo, una sorpresiva carta llega desde Alemania invitando al trío de músicos a conocer la mítica fábrica de acordeones Hohner. Este viaje de regreso del acordeón y de los tres juglares a la hipercivilizada y posmoderna Europa, se convierte en el pequeño triunfo que recompensa sus derrotas. El fascinante paseo por la fría Alemania actual está lleno de cautivadora poesía. Quisiera resaltar una escena de extraña belleza: aquella en la cual los tres juglares rinden homenaje a Mathias Hohner en su tumba, interpretando *a capella* un nostálgico canto, en el que resuenan los antiguos cantos de vaquería, que nos remontan a la antigua tradición hispánica medieval del *Romancero*.

Al final Jairo Suárez, el cajero, en medio de la nieve, para él hasta ese momento desconocida, sentencia lo que podríamos considerar la síntesis poética de la película: «Ahora me doy cuenta de lo que Dios nos tiene deparado a cada uno de nosotros sobre la faz de la tierra». Entre fracasos y adversidades, el juglar criollo nos quiere recordar que la Providencia siempre guarda a los derrotados algún momento, así sea mínimo, de satisfacción y consuelo en el difícil viaje por la vida.

LA ELEVADA CALIDAD DEL ABURRIMIENTO

Todos los males del hombre provienen de una sola causa, la cual consiste en su incapacidad de permanecer en reposo en su cuarto.

Blas Pascal

La primera vez que oí hablar de Raúl Ruiz fue a principios de la década del 80. El querido y recordado crítico Luis Alberto Álvarez acababa de llegar del Festival de Cine de Berlín. Esta vez traía la noticia de un extraño director de cine chileno que había viajado como exiliado político a Francia después del golpe de Estado de 1973. Decía que escasamente había podido ver en Berlín el estreno de *La ciudad de los piratas*, pero que todo el mundo hablaba de películas ya míticas, como *Las tres coronas del marinero* o aquella tan extraña y singular (hecha recién llegado a París), llamada precisamente *Diálogos de exiliados* (1975).

También con pasión, Luis Alberto nos hizo saber algo totalmente inusitado en esa época, todavía cercana al Mayo del 68: esta película, sorpresivamente, mostraba una autocrítica, una cierta visión irónica, ligeramente descarnada y desmitificadora, de la izquierda latinoamericana. Que alguien que había pertenecido a la Unidad Popular, respaldando el triunfo democrático de Salvador Allende en Chile, y que después entraría a ser parte de la «élite» de refugiados chilenos en Europa, viera de esa manera crítica –y hasta burlesca– su propia condición de exiliado político de izquierda, era sorprendente y hasta atractivo.

Ruiz había logrado mostrar cómo el exiliado chileno, explotando su condición y apelando a ese mórbido complejo de culpa del militante izquierdista del Primer Mundo, lograba prebendas y privilegios no solo para sobrevivir sino también para lograr la condición de un burgués *bon vivant*, la cual nunca habría soñado ni en el más perfecto de los paraísos socialistas. Instalándose en los medios intelectuales e izquierdistas franceses, hacían de su condición de perseguidos y refugiados políticos un privilegio, al cual no renunciarían nunca. De esta forma el repudiado y odiado Golpe de Estado se iría transformando para ellos en lo mejor que les podía haber sucedido en sus vidas. ¿No sería esta también una gran metáfora del Chile posterior a Pinochet y de los gobiernos liberales y socialistas que vendrían después a gobernar el país a sus anchas?

En verdad, *Diálogos de exiliados* no muestra sino una faceta que posteriormente fue el carácter y perfil completo del exiliado latinoamericano en Europa y en general de la izquierda latinoamericana hoy en el poder. No eran sino los inicios, pero lo magistral de esta película de Ruiz es haber detectado, con realismo y sinceridad, las semillas de los que hoy son frondosos árboles.

Descubrir por primera vez la crítica de la izquierda por la misma izquierda, fue para mí en aquella época algo inquietante. Lo interesante era que esta autocrítica no tenía el estilo ni el contenido de las famosas soviéticas o castristas, que más bien siempre sonaron a farsas con arrepentimientos sensibleros y promesas de buenos propósitos, muchas veces forzadas por la amenaza de penas de prisión o de muerte (pienso ahora, por ejemplo, en un clásico del cine latinoamerica-

no como *Memorias del subdesarrollo*). No, se trataba más bien de un cine totalmente fresco y directo, casi documental, en el tono menor propio de lo que sería hoy un *home movie* político, en este caso, socialista. Simplemente con retratarse a sí mismo y a sus amigos copartidarios y compatriotas en el exilio, todos ellos de las más disímiles condiciones personales y sociales, pero ahora obligados a convivir en el microcosmos de una misma habitación, Ruiz lograba apreciar no solo lo endeble e ingenua que era la cohesión política de la Unidad Popular que apoyó el triunfo de Allende, sino que también trasparentaba claramente a la víctima que aprovecha su situación, suscitando la culpa en sus victimarios y que, finalmente, termina disfrutando de su condición aberrante pero lucrativa.

También refería Luis Alberto –como grata sorpresa– otra faceta del singular exiliado chileno que era Raúl Ruiz: la asombrosa e inmensa calidad y cantidad de su bagaje intelectual e imaginativo. Ruiz –nos decía– era un hombre de izquierdas, con un amplísimo conocimiento y admiración por la teología y la filosofía clásicas, lo mismo que por la ciencia y el arte. Era una especie de erudito y sabio barroco posmoderno, en el que se mezclaban, con desparpajo pero con agudeza, pensamientos e imágenes tomados de todos lados: san Agustín y Pierre Klossowski, Nietzsche y la física quántica, Gabriela Mistral y Jean-Luc Godard… Este inmenso océano intelectual de Ruiz podía constatarse en sus películas, por ejemplo en *Las tres coronas del marinero* donde los ladrones son poetas y las prostitutas teólogas.

En realidad (para esa época yo no lo sabía) el mundo de Ruiz, sobre todo el mundo de su imaginación,

era un microcosmos en el que resonaba siempre esa mítica idea de que a la postre todo tiene que ver con todo, que nada está solo y aislado, que no existe el Uno puro y unívoco sino lo uno y lo otro (siempre diferentes, siempre semejantes), que todo ente participa de la analogía del ser (*analogia entis*). Algo así como el mundo de las correspondencias de Baudelaire, del esotérico Swedenborg o la idea del Dios trinitario que es al mismo tiempo lo uno y lo multiple. No conozco una descripción mejor para este dogma incomprensible y misterioso que la que trae el mismo Ruiz en su libro *Poética del cine*:

> Imaginemos un hombre que se mira al espejo. Es de noche, una vela única ilumina su rostro. Este hombre es Dios Padre. Su reflejo en el espejo es Dios Hijo, el resplandor de la vela es el Espíritu Santo, mientras que el espejo es la Virgen.[10]

Al lado de la anterior, también está en Ruiz esa otra idea milenaria y ancestral: el mundo es un gran texto, una gran colección de símbolos que se pueden leer e interpretar más allá de cualquier conocimiento intelectual. En sus lúcidos ensayos Ruiz tiene una de las más penetrantes y profundas aproximaciones que se hayan hecho sobre lo que es el cine:

> Una tradición inaugurada por los estoicos, proseguida por León el Hebreo, Ibn Tuafail y Calderón de la Barca, habla del mundo visible como del otro libro de Dios. Este libro nos enseñaría una ciencia que ningún otro libro podría inculcarnos; ningún otro está mejor escrito que él, y su lectura solo exige un corazón puro y una cabeza ignorante: una

---

10 Raúl Ruiz: *Poética del cine*. Ed. Sudamericana, Santiago de Chile, 2000, pp. 61

> suerte de *docta ignorantia*. Ahora bien, el cine es un refugio ideal para los argumentos anticulturales: ¿qué entrenamiento previo es indispensable para ver una película?, ¿qué bagaje cultural se requiere, que no sea siempre, y desde ya, un obstáculo? (…) Si el libro del mundo nos enseña todo lo que necesitamos saber, ¿cómo no iban a resultar superfluos los otros libros? El cine, que no es sino la fotocopia del libro del mundo, no puede menos que volver superfluos no solo los otros libros sino, quizá, todas las demás artes[11].

Por otra parte, otra categoría clave en Ruiz es su crítica de la *teoría del conflicto central*. Tal vez para él no existen realmente ni la dialéctica ni la contradicción ni el conflicto; porque estos no son sino simples apariencias o ilusiones, que lo que pretenden es distraernos, sacarnos de la condición fundamental de seres para la muerte y que nos sirven de narcótico para «curarnos» de la aparentemente aburrida vida cotidiana. El enfrentamiento, la lucha, nos distraen del paso inexorable y monótono del tiempo, de la inquietud que produce la quietud. Ver el mundo como lo hacen las películas, como una contradicción, como un conflicto entre el bien y el mal, nos sirve de acicate, excitante o estimulante para la vida, pero nos impide –según Ruiz– ver las secretas relaciones, analogías y correspondencias que subyacen entre todas las cosas que comparten el mismo mundo. Ruiz parece creer que, en último término, no hay nada repulsivo o ajeno; que, por muy diferentes y lejanos que los términos de una relación parezcan, siempre habrá la posibilidad de adivinar en ellos formas de atracción y compatibilidad. Recordándonos, tal vez, una poética surrealista, que él prefiere llamar *holística*.

11 *Ibid*., pp. 85-6.

Esta forma de ver las cosas también sirve de detonante a su inmensa proliferación de imágenes y de obras. La imaginación –y con ella el intelecto– no tiene límites para él, porque está estableciendo permanentemente relaciones entre las cosas más disímiles. De tal manera que, en vez de faltarle qué decir o qué contar, a Ruiz le sobran ideas y temas, historias e imágenes. Todo lo cual hace que su creación no pueda detenerse ni contemplar limitación alguna, ni siquiera en la forma expresiva, porque si no es el cine, son la literatura, el teatro, la pintura o la simple conversación.

En otro pasaje de su *Poética del cine*, Ruiz dice:

> Si propongo esta modesta defensa del aburrimiento, es justamente porque las películas que me interesan provocan a veces algo parecido. Digamos que poseen una elevada calidad del aburrimiento. Aquellos de ustedes que han visto películas de Snow, Ozu o Tarkovski, saben de qué estoy hablando.[12].

Para apreciar el cine de Ruiz, hace falta tener cierta capacidad para disfrutar esta «elevada calidad del aburrimiento». Porque –digámoslo de otra manera– Raúl Ruiz es un aburrido intelectual muy entretenido.

Finalmente pues, a través del ya lejano relato de Álvarez, Ruiz se nos volvió, como tantos otros, un director mítico, el cual, como todo mito, no podíamos alcanzar más que por la imaginación y la veneración. Poder contemplar hoy directamente la realidad de este mito, es poder constatar con alegría que mucho de lo que imaginamos era cierto, mucho no lo era y mucho más ni siquiera lo alcanzábamos a imaginar.

---

12 *Ibíd.*, p. 22.

EL MILAGRO DE LA CAMPANA

Todo es Gracia.

George Bernanos

La filosofía es la hermenéutica de la Gracia.

Nicolás Gómez Dávila

I

Andréi Rubliov (1966) de Andrei Tarkovki es una de esas *rara avis* del cine contemporáneo, porque es una película profundamente religiosa y posee una sutil pero poderosa fuerza simbólica. Apuntando hacia las alturas de la imagen de los íconos bizantinos y orientales, este filme logra alcanzar los niveles del verdadero arte religioso; por supuesto, no estamos ante el fenómeno sagrado y litúrgico de aquellas imágenes icónicas de culto –afirmarlo sería una blasfemia− ni tampoco ante el gran arte religioso del Renacimiento, sin embargo vale la pena arriesgar una interpretación de esta película que apunte en ese sentido.

Muy poco se conoce de la vida de Andréi Rubliov. Sin embargo, Andréi Tarkovski acepta el riesgo de mostrarnos (con bastante libertad respecto a la figura y la época histórica) un largo itinerario, que comprende más o menos veinticuatro años de su vida. En el filme vemos cómo Rubliov asiste, en parte como espectador y en parte como protagonista, a una serie de episodios ambientados en la Rusia medieval del siglo XV. Cada uno de los episodios son pequeños cuadros escénicos, con relativa independencia, pero con una íntima

relación entre sí. Para el análisis de esta película me circunscribiré únicamente al último episodio, llamado «La campana: primavera, verano, invierno, primavera, 1423-1424».

Una adecuada interpretación de este episodio obliga a remontarse a otro que ya hemos visto atrás en la película. Me refiero al «Saqueo: otoño, 1408», cruel y violento saqueo de un templo cristiano, realizado por los tártaros paganos con la complicidad del príncipe ruso. En el interior del templo se encuentran refugiados, entre muchas más personas, Rubliov y su acompañante, apodada la Idiota. Un soldado tártaro la rapta con el fin de violarla y Rubliov evita el crimen matándolo. Sin embargo, esta acción no la vemos; simplemente vemos que el soldado sube unas escalas con la mujer cargada y sale, por encima, del cuadro. Rubliov lo sigue, también subiendo las escalas y, por último, vemos que cae el cadáver del soldado.

No voy a entrar en detalles interpretativos sobre esta escena. Basta anotar lo siguiente: evidentemente Rubliov mata al soldado, plenamente justificado ante el derecho y la moral por ser un acto de legítima defensa en favor de un tercero. Como las circunstancias concretas del hecho no las vemos, pensamos que Tarkovski no nos quiere involucrar en esos detalles. Sin embargo, interesa saber que la ley canónica prohíbe que un monje o un sacerdote maten a otro hombre, así sea de manera legítima y justificada. Las manos destinadas para el culto son manos bendecidas, que no pueden mancharse con ningún hecho de sangre.

Lo importante aquí es que desde este momento Rubliov pierde la fe y la esperanza en sí mismo y en el ser humano en general. Cae en la tentación del pesimismo

que tanto había criticado en Teófanes el Griego[13]. Aunque no podemos decir que haya perdido enteramente la fe en Dios, sí ha perdido la fe en la bondad, generosidad y nobleza del ser humano y en el pueblo ruso, su patria. Este es su gran pecado. Rubliov, entonces, decide expiarlo a través del silencio y la inactividad como pintor de íconos. Es en esta situación de absoluta miseria espiritual, después de haber permanecido mudo y sin pintar por casi veinte años, cuando se topa con los eventos del episodio de la campana.

II

El relato de «La campana» comienza cuando Boriska –un joven adolescente hijo del constructor de campanas– recibe la visita de los soldados del príncipe, quienes requieren al padre del muchacho para llevarlo a que construya una campana para un templo. El joven les cuenta que los tártaros acaban de matar a su padre, pero que él conoce el secreto de cómo construirlas.

En realidad todo este relato es una cadena de misterios. Empecemos por los dos primeros: ¿Por qué el joven Boriska dice que sabe el secreto de su padre? ¿Por qué los soldados llevan a Boriska donde el príncipe para que construya la campana? En un primer nivel de interpretación explícito, suponemos que los soldados le creen a Boriska. Pero esto no resuelve el misterio; porque ¿cómo es posible que unos adultos (por muy toscos, primitivos o ignorantes que sean) le crean a un adolescente, especialmente en este asunto tan trascendental? Estamos ya, pues, dentro del terreno de

13 Episodio «El Juicio Final: verano, 1408».

lo misterioso y anormal; algo nos hace sospechar que detrás de esta situación cotidiana hay otras fuerzas, otras motivaciones, otras razones ocultas y poderosas que hacen que más allá de lo aparente y normal haya algo fuera de lugar y extraño.

Los planos finales de la escena del encuentro de los soldados con Boriska empiezan a reforzar esta sensación de aura misteriosa: vemos la sangre del padre regada en la nieve y finalmente unas sábanas extendidas en el suelo.

En la escena siguiente, cuando ya Boriska ha empezado a hacer el hoyo para el molde de la campana, la primera contradicción entre el niño y los adultos se agudiza; ¿cómo es posible que los adultos se vean, de manera inesperada, dirigidos por un niño? El orden normal de las cosas se encuentra ya trastocado. Sin embargo, es en el plano final de esta escena en donde el misterio empieza a tener un sentido, una dirección: Boriska mira hacia arriba a un árbol seco que está al borde del hoyo. La cámara lo describe con una toma subjetiva, subiendo al copo. Luego, después de un picado y con un trávelin hacia arriba, vemos a Boriska en el fondo del hoyo mirando hacia el cielo.

Este plano nos hace sospechar que la explicación de todo esto viene de un «más allá». La forma como está fotografiado nos produce una sensación de extrañamiento y objetividad y saca a la acción de su descripción narrativa cotidiana, transportándola a otro nivel de misterio sobrenatural. Sin embargo, se mantiene una tensión entre dos polos: Boriska, con su mirada al cielo, y la cámara, con su elevación, nos transportan al mundo de lo celeste, pero los dos obreros, que permanecen cavando, nos mantienen con los pies en la tierra. De

cualquier manera, es obvio que ya en este plano ha entrado a jugar un papel definitivo en el relato la presencia del espíritu y del mundo de lo invisible.

La tercera escena reafirma la anterior. Llevado por su extraña e inexplicable inspiración, que a los ojos de los adultos parece terquedad, Boriska insiste en buscar, así sea en un lugar retirado, la arcilla adecuada para construir el molde. Llueve y Boriska mira al filo de una barranca; al fondo, en un gran plano profundo, vemos que viene una carreta tirada por un caballo y conducida por alguien. Más tarde nos daremos cuenta de que este alguien es Andrei Rubliov. Boriska resbala inesperadamente por la barranca y al final de la caída encuentra la arcilla adecuada. Grita loco de alegría por el hallazgo y a una distancia prudente el silencioso Rubliov lo observa.

Una vez más, la que normalmente llamamos mera casualidad ha dado con el objetivo buscado. La lógica humana afirma que el hallazgo ha sido simple coincidencia y que por suerte el niño ha resbalado y encontrado la arcilla. Pero también es perfectamente válido decir que no es así. Una fuerza extraña y misteriosa, la misma que lo ha impulsado desde el principio a decir que conoce el secreto de su padre, lo ha hecho caer y rodar exactamente al sitio donde está la arcilla. Y es esta misma fuerza la que ha llevado a Rubliov por ese camino, entrando en contacto por primera vez con el niño, quien en este momento le resulta totalmente ajeno, pero que más tarde transformará radicalmente su vida.

Cuando finalmente empieza la construcción del molde, Boriska es ya el jefe de la empresa. Los adultos insisten en sabotearlo y continúan escépticos, pero ya no hay quien lo detenga. Sin embargo, aquí la fuerza misteriosa e irrefrenable encuentra su primer obstáculo:

de manera altanera e injusta Boriska ordena castigar a su amigo Andreika, quien ha sido hasta el momento el único que lo ha acompañado fielmente. La situación sobrepasa la comprensión de los mismos protagonistas. Boriska aquí interpone su voluntad y su orgullo, como queriendo señalar que él es el dueño absoluto de la situación y que él es quien maneja y decide su destino. Sin embargo, el cansancio y el sueño lo salvan, pues de seguir por ese camino es muy probable que el fracaso sería inevitable.

Ahora bien, una vez más los planos finales de esta escena –como de las anteriores– nos recuerdan que algo extraordinario y misterioso está pasando aquí, a pesar de la torpeza, la terquedad y la maldad de los protagonistas. El largo plano del campo bajo la lluvia, el camino empantanado con el árbol al fondo, más el plano siguiente en el que dos hombres cargan a Boriska, quien duerme rendido mientras uno de ellos comenta: «No sé cómo el príncipe ha confiado en él», nos recuerdan y nos remiten de nuevo al centro del relato, a la pregunta fundamental: ¿Por qué esto? Nuestra pobre lógica no alcanza a dar una mínima explicación o respuesta a esta pregunta. Necesariamente tuvo que haber sido que el príncipe también fue tocado por esa extraña fuerza sobrenatural, pues no encontramos otra explicación posible.

Los porqués se multiplican y siguen acosándonos por todos los flancos: ¿Por qué un niño? ¿Por qué Boriska? ¿Por qué él dice saber el secreto? ¿Por qué los soldados le creen y lo llevan ante el príncipe? ¿Por qué el príncipe ha confiado semejante empresa a un niño? ¿Por qué Rubliov ha pasado por allí, se ha detenido y no sigue su camino desinteresándose de los hechos?

Estamos ya en un terreno fuera de toda racionalidad. Nuestra pobre razón no es suficiente para dar explicación de lo más elemental: estamos en medio de un mundo en donde lo metafísico y sobrenatural tienen una incidencia definitiva. Algo hay aquí que nos sobrepasa y que no vemos, pero que lo dirige todo: la realidad entera, visible e invisible.

El fuego se ha encendido y el príncipe se acerca. Boriska se ríe y dice para sí mismo: «¿Se imaginan si al final no suena?», transparentando su duda y su falta de fe. Pero inmediatamente el príncipe, que lo mira desde su caballo, le advierte: «¡Cuidado!», recordándole así que si fracasa el castigo será la pena de muerte. Durante la noche comienza el vaciado del metal y empieza la agonía y pasión de Boriska. Lleno de temor y dudas, no le queda sino orar: «¡Ayúdame Señor!». Una vez más, la escena termina con planos lentos y misteriosos de Rubliov que observa y de un Boriska que duda pero sigue adelante.

Finalmente se rompe el molde de arcilla y la campana está lista. Rubliov observa cómo Boriska, totalmente agotado, la acaricia. De nuevo el plano misterioso del árbol seco al lado del hoyo; pero, en sentido inverso, la cámara baja del copo del árbol a la tierra. Por último, vemos nuevamente los planos que hemos visto en la primera escena: la sangre en la nieve y las sábanas extendidas en el exterior de la casa de Boriska.

La escena final es la apoteosis de la izada de la campana. Toda la aldea ha concurrido. El príncipe ha llegado con toda la corte y algunos diplomáticos extranjeros invitados. Boriska, profundamente trastornado, espera el momento definitivo. Su vida está en juego. Los sacerdotes bendicen la campana: «En el nombre del Pa-

dre, del Hijo y del Espíritu Santo». Vemos al príncipe a caballo y a Boriska arrodillado ante él. El rey y el vasallo, el padre y el hijo, el amo y el esclavo, el patrón y el obrero, el adulto y el niño… Esto es lo que nos dicta el orden cósmico y social. Pero ese orden ya ha sido totalmente trastocado: Boriska, súbdito y niño, está por encima del príncipe y del pueblo; es ahora un niño Rey.

El embajador italiano advierte lo extraño de la situación, pero alguien le responde de manera sabia: «Excúseme excelencia, pero usted está siendo engañado por las apariencias». Esta frase resume todo lo que hemos venido diciendo: los eventos del relato nos han llevado a una situación totalmente extraña y el juicio exterior a ella es francamente descalificador y desconcertante. En realidad, si no es por aquella fuerza invisible y misteriosa nunca se habría llegado a esta situación extraña y anormal.

Al final sucede el milagro: ¡La campana suena! En el preciso momento en que el gozne da su primer golpe, la cámara enfoca la figura de una mujer joven, vestida con una túnica blanca que la cubre hasta la cabeza y que camina llevando un caballo del cabestro. Con dificultad, podemos ver vagamente que el rostro corresponde al de la Idiota.

Ante el sonido de la campana, el pueblo festeja alborozado. Pero Boriska yace exhausto en el suelo, mientras la cámara se aleja en trávelin hacia el cielo, mostrándonos desde lo alto el alborozo popular.

En este momento final, Rubliov se acerca a Boriska, quien está recostado a un poste clavado en el pantano, en estado de conmoción y llorando. Rubliov lo abraza y Boriska le confiesa su secreto: «Mi padre no me reveló ningún secreto». Rubliov le responde que no se pre-

ocupe, que ha hecho un buen trabajo y que el pueblo está feliz. Le propone que lo acompañe al monasterio de la Trinidad; él pintará íconos de nuevo y Boriska construirá campanas. Ante la evidencia del milagro de la campana, Rubliov ha recuperado la fe en el hombre y en su patria.

III

Solo un contexto teológico puede hacernos comprender que la fuerza a que aludíamos es la manifestación de la Gracia divina, que los cristianos llamamos Providencia. Es ella la que empuja los acontecimientos y a Boriska. En él es clara la dialéctica entre la propia voluntad y esta gracia: en unos momentos la quiere, la pide y la sigue; pero en otros momentos la niega, duda e interpone su orgullo. Toda la extrañeza del relato, su sentido espiritual y metafísico vienen de allí. Las imágenes de este episodio están rodeadas de un aura, dada por la presencia invisible de esta fuerza. Y es claro que esta presencia es posible no solo por el contenido mismo del relato sino también por su forma. Los planos-secuencia, largos y misteriosos, y respetuosos con lo que vemos –sobre todo al final de cada escena– así lo indican.

¿Por qué Boriska, sin saber el secreto, construye la campana? Todo el relato es un hecho extraordinario: un príncipe medieval confía la construcción de la campana de un templo a un niño que no conoce el secreto para construirlas. Esto no admite otra explicación diferente a una intervención divina milagrosa.

Pero todavía falta algo más, lo fundamental: Andréi Rubliov, salva su fe en sí mismo, en el hombre y en su

pueblo, porque ha visto con sus propios ojos este milagro. Ha visto en lo visible lo invisible, ha constatado de manera sensible la presencia del Dios invisible y su gracia redentora.

IV

Al principio había dicho que vale la pena plantear para esta película, la posibilidad de un cine icónico, análogo a los íconos bizantinos y orientales, pero de entrada hemos dicho que no: una película difícilmente podrá ser un objeto de culto como los íconos. Además, el arte icónico posee el hieratismo propio de las imágenes estáticas, que el cine como imagen-movimiento no podría tener. Sin embargo, hay películas que pueden considerarse dentro de la tradición del arte religioso, como *Andréi Rubliov,* según se desprende de la anterior interpretación. Me tomaré, sin embargo, una licencia y atrevimiento que, como ya lo dije, linda con la blasfemia: voy a arriesgar, para finalizar, una breve interpretación de este relato en clave simbólica, similar a la que se realiza con los íconos.

En primer lugar, el relato de Boriska recuerda la escena de Jesús Niño ante los doctores en el templo: «Le encontraron en el templo, sentado en medio de los maestros (...); todos los que le oían estaban estupefactos por su inteligencia y sus respuestas»[14]. Un niño termina por enseñar a los sabios en su propio templo. El orden normal de las cosas está trastocado. También podemos hacer alusión al niño Rey, propio de la imaginería de la devoción popular.

14 Lucas (2, 46-47).

En segundo lugar, podemos atrevernos a decir que la historia corresponde a la Anunciación de María y al nacimiento y muerte de Cristo. Boriska es María, niña a la que se le aparece el arcángel Gabriel (los soldados) enviado por Dios (el príncipe). Ella acepta y da el sí definitivo, asistida por la gracia («llena eres de Gracia»), al encargo enorme, más allá de cualquier capacidad humana, de ser la madre de Dios. El milagro de la campana es el nacimiento del hijo de Dios, Jesucristo, pero podemos decir también que es el milagro de la transubstanciación en la Eucaristía. Cristo es también la campana en lo alto de la torre, cuando izado en la cruz reúne al pueblo para su salvación. Al mismo tiempo, esta salvación es fruto de la unión y el anuncio (sonido de la campana) a «los hombres de buena voluntad».

Finalmente, Rubliov representa a los apóstoles que incrédulos al principio, luego de la muerte de Cristo, gracias al Espíritu Santo, comprenden todo lo que han visto con sus propios ojos y reciben el encargo de anunciar la Buena Nueva de la salvación universal por medio de Jesucristo. Pero también Rubliov representa a san Juan, el apóstol que al pie de la cruz junto con María, escucha que Cristo les dice: «Mujer, ahí tienes a tu hijo». Y luego dice al discípulo: «Ahí tienes a tu madre»[15]. Por ello, también representan a la Iglesia naciente, fuente de la gracia y los milagros.

Pero también, ¿la imagen del árbol recurrente no será una alusión al mismo árbol de la vida del ícono de *La Trinidad* de Rubliov? ¿Y Rubliov no será el mismo Abraham, a quien Dios le dio un hijo después de viejo, que sería el comienzo del pueblo elegido por Dios? ¿Y

15 Juan (19, 23-27).

la fuerza que conduce el relato no es el Espíritu Santo? ¿Y el templo que albergará la campana, la tienda de Abraham? ¿Y la mujer de blanco, que lleva el caballo en el momento del milagro, no es la representación de la Gracia misma o de María? Así podríamos seguir hasta el infinito…

El mundo de los símbolos y las analogías no tiene fin. Es el mundo del arte, la poesía y el espíritu; y no podemos salir de él, a pesar de que nosotros, hombres sin fe, nos empecinemos en lo contrario. Por eso ha dicho Andrei Tarkovski: «Estoy a favor de un arte que dé al hombre esperanza y fe».

EL COSMOS COMO HIPERREALIDAD

El mundo se ha vuelto un mal filme.

Jean-Luc Godard

El espectáculo es el capital, en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen.

Guy Debord

I

Si le damos al concepto *estética* un sentido amplio que comprenda todo aquello que es acto creador, podríamos decir que el cosmos clásico de las filosofías platónica y aristotélico-tomista estaría constituido por tres niveles estéticos jerarquizados y armónicos: 1º) El nivel superior de la *estética divina*, con Dios-artista creador a la cabeza, acompañado de los ángeles y las almas inmortales. 2º) El nivel intermedio de la *estética natural*, con la naturaleza creada y creadora y con la persona humana como artífice en el centro. 3º) El nivel de la *estética humana*, dividido en *estética artística* y *estética técnica*: aquella comprende las creaciones artísticas (inútiles) y ésta las producciones técnicas (útiles).

Quien ha sido considerado el gran «profeta» de la filosofía moderna y posmoderna, Federico Nietzsche, no se cansó de repetir que su filosofía era una inversión de este cosmos clásico. Decía: «Mi filosofía es un platonismo invertido». Por tanto, este nuevo cosmos nietzscheano sería algo así: 1º) En el nivel superior, la *estética humana artística*. 2º) En los niveles inferiores, las estéticas *natural, técnica* y *divina*. Aunque en reali-

dad esta última, al ser considerada por Nietzsche como una creación humana, volvería a subir al nivel superior, pero como parte de la creación artística del hombre. Desde este punto de vista, la filosofía nietzscheana podría interpretarse como una especie de «religión del arte».

Sin embargo, este nuevo cosmos estético invertido, en el cual reina la obra de arte, fue tan solo un ingenuo sueño utópico de quien se creía tan sagaz y astuto, porque lo que sucedió después fue enteramente distinto. En realidad, el cosmos moderno y posmoderno no es la inversión del cosmos clásico sino su reducción de todos los niveles a uno solo: el de la *estética técnica*. No estamos, pues, ante una totalidad tridimensional como la clásica ni bidimensional como la nietzscheana, sino exclusivamente unidimensional[16].

Debido a la desmitificación de todos los aspectos de la realidad, gracias al adelanto tecnológico y a la muerte de Dios –anunciada por el mismo Nietzsche– el mundo superior sobrenatural, con su *estética divina*, desaparece. El mundo sensible y de la naturaleza, por su parte, ya no es más un libro, un gran teatro o una gran película en la cual se puede leer, ver y oír el gran drama de la historia divina y humana. El mundo deja de ser un cosmos que «habla», un espacio poblado de símbolos, en el cual se podía escuchar y entender el lenguaje del ser. Las cosas, ya mudas, serán obligadas a hablar un solo y único lenguaje: aquel que el sujeto le imponga; por supuesto que no será sino el redundante, repetitivo y estridente lenguaje de la técnica y la utilidad.

---

16 Cfr. Herbert Marcuse: *El hombre unidimensional*. Ed Ariel, Barcelona, 1987.

En lo que no se equivocó Nietzsche fue en advertir que este nuevo cosmos unidimensional está constituido por la voluntad de poder, por esa actitud técnica de dominio que –según Heidegger– se esconde detrás del pensamiento metafísico. La tecnología, que es el desarrollo práctico del pensamiento científico, se vuelve una tecnocracia. El desarrollo de esta *estética técnica* logra que todo sea materia para el proceso de producción, imposición de la voluntad humana sobre las cosas, sin importar ni respetar sus esencias. Las cosas se ven primero en relación a la voluntad y como materia susceptible de ser trasformada para producir. Si se niega la relación libre y contemplativa con las cosas, ya no importa que estas sean verdaderas, lo único que interesa es que sean útiles, es decir, materia manipulable.

Pero, paradójicamente, este mundo de la voluntad de poder, del control y la administración absoluta, ha tomado tales dimensiones que también sobrepasa la voluntad y el control humanos. El mundo creado por esta voluntad se convierte en un mundo totalitario y cerrado, ante el cual ella termina por volverse absolutamente impotente. El hombre termina al servicio de las cosas y su utilidad y se vuelve otra pieza útil dentro de todo un engranaje de cosas útiles.

La «trascendencia» pasa, entonces, a ser tecnológica. Las máquinas y los mecanismos, los procesos y los sistemas, las imágenes y las cosas empiezan a tener el carácter de «dioses autómatas». El excesivo control lleva al descontrol. La excesiva humanización a la deshumanización. Se genera un automatismo descontrolado. La inmensa máquina empieza a funcionar sola y los centros de control y poder son muchos, pero parciales. Ya no hay un solo centro que la pueda controlar, dete-

ner o que le cambie el rumbo. Todo está hecho de piezas o partes de un gran engranaje universal, electrónico, tecnológico e informático. La obra –la máquina– no depende del autor sino que este depende de ella.

II

En un mundo de ciencia ficción, en un futuro hipotético (el año 2001 imaginado en 1969), una nave espacial viaja a Júpiter, con el fin de develar el misterio de un monolito «metafísico» que cayó a la tierra hace millones de años y ha vuelto a aparecer en la luna. La nave es controlada absolutamente en todos sus aspectos por un computador con una inteligencia artificial infalible y dotado de «sentimientos» programados, llamado Hal 9000, el cual está conectado y depende de otros computadores gemelos (clones) en la tierra. Los astronautas no realizan ninguna función durante el viaje, porque evidentemente la maquina se ocupa de todo y únicamente se encargan de llevar el secreto de la misión que, por supuesto, Hal no puede conocer. Sin embargo, el «astuto» computador empieza a sospechar que no se le ha dicho toda la verdad y entonces anuncia un fallo en la nave, pero desde la tierra el computador gemelo informa que no hay tal. Deciden entonces apagar a Hal para seguir usando el gemelo, pero esto sería como «asesinarlo». Cuando los astronautas Dave y Frank van a desconectarlo, se encierran en una pequeña cápsula para que Hal no los escuche, pero la «inteligente» máquina logra leer los labios de ambos y alcanza a asesinar a Frank, lo mismo que a los otros astronautas que viajaban en estado de hibernación.

2001, odisea del Espacio (1968) de Stanley Kubrick es quizás la primera película en plantear la posibilidad del dominio de la inteligencia artificial sobre la inteligencia humana. La dependencia ante el instrumento es absoluta, pues él regula todo el «cosmos» que es la nave. Hal podría desconectarse, pero la nave seguiría dependiendo de otros clones gemelos en la tierra. La desconexión de los sistemas o máquinas anularía la nave, que es el cosmos tecnológico en el que viven y viajan los astronautas, e incluso pondría en peligro las bases en la tierra que controlan la misión. Además, esta desconexión se ha hecho imposible, pues el sistema ya no depende del control humano sino de las mismas máquinas inteligentes. La desactivación de ellas sería la destrucción de todo el sistema e inclusive de su creador.

III

El microcosmos del cosmos tecnológico no es el de la obra de arte en el que el artista es el pequeño Dios, de manera análoga a como Dios lo es de la obra de arte macrocósmica. En el universo técnico-económico no hay lugar a la dualidad cosmos-microcosmos sino a una sola realidad unidimensional. El Universo no es sino un hipermercado global, donde todo se compra, se vende, se usa y se desecha. Todo se fabrica y se «embellece» de acuerdo a una *estética técnica*.

En el hipermercado están presentes la religión y la filosofía pero también como mercancías que sirven de terapia seudomística para el nihilismo. El arte, a su vez, se convierte en la industria cultural de la diversión (*entertainment*). Además, presta el maravilloso servicio de

ser la parte «estética» de la tecnología, mediante el diseño y la imagen publicitaria del fetiche tecnológico y mercantil. Porque otra de las características esenciales de la mercancía es la de no solo ser útil e intercambiable sino también ser imagen. La estética técnica económica se fundamenta en el hipermercado de las imágenes-mercancía.

La nueva caverna unidimensional ya no tiene exterior ni mecanismo interior que produzca las imágenes (*estética divina*). Los encadenados han logrado «liberarse» de las cadenas, han mirado para atrás y no han visto nada porque Dios ha muerto. Mejor, han visto que la caverna no tiene salida, y que es un mundo cerrado y rodeado de imágenes por todos lados. La caverna y ellos mismos también son imágenes. Todo es imagen.

Pero, ¿qué tipo de imagen? No hay mundo exterior, no hay ideas, no hay mecanismo que proyecte las ideas, no hay formas trascendentes que sirvan de modelo a las imágenes. La imagen ya no es reflejo o representación de algo, ha perdido su referente; tampoco hay imagen privilegiada, imagen-conciencia, porque ya no hay un Dios que produzca la gran película del mundo y de la historia, ni Sujeto-conciencia que la reproduzca y cree el microcosmos de la estética artística. Estamos ante una imagen de nada, imagen vacía. Todo es un simulacro, todo es imagen pura. Civilización de la imagen.

El arte, antes mímesis de mímesis, es ahora mímesis de nada, estética económica y técnica de producción indefinida de imágenes vacías. Evidentemente a los objetos estéticos (personas o cosas) y su mundo se les ve hoy, más que nunca, con mayor objetividad, o mejor, con mayor autonomía e independencia. Pero como ya no hay sino un solo mundo, el mundo de las

imágenes y los simulacros, no hay ya analogía entre el mundo sensible y el estético o artístico, ni de estos dos con el trascendente de las ideas. Todo lo pueblan objetos estéticos bajo la forma de imágenes-mercancía. El arte se ha vuelto real y lo real, arte. El arte (como técnica o creación de mercancías) es el que crea la realidad. Todas las viejas estéticas (divina, natural, ética y artística) se han reducido al de la estética económica y técnica. Crear imágenes-mercancía es crear realidad y crear realidad es crear imágenes-mercancía.

Si la realidad era una gran película creada y proyectada por Dios, ahora la realidad es una película hecha y proyectada por el hombre, quien a su vez es personaje e imagen de su misma película. El creador es su mismo personaje. Ya no hay creador y criatura, autor y personajes; todos son creadores-criaturas, autores-personajes de una mala película que ya ha perdido su sentido general, su historia, su gracia. Es el fin también de la historia, de la narración, del relato. Ya no hay texto, ya no hay autor[17]. Es el fin de la imagen simbólica, es la imagen que no significa nada o que solo se significa ella misma.

Si el cosmos estético antiguo permitía la existencia de un microcosmos estético real, era por la analogía del ser, por la participación en el ser, por el ser creado de acuerdo a un modelo o boceto. Esto, además, permitía la armonía jerárquica de los mundos estéticos: uno creando al otro y permitiendo su realidad y su libertad. La realidad era fruto de la participación en el ser creado y de este en el ser divino. Ahora, al no haber ser

17 Cfr. Jacques Derrida: *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Ed. Cátedra, 1989: y Michel Foucault: *Qué es un autor*. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985.

del cual participar, todo es participación de sí mismo o de nada. Todo se reduce al nivel inferior de una estética sin referencia ni participación en ningún ser. Todo es «irreal-real», todo es realidad virtual, todo es juego de espectros encadenados a su libertad. Es una *hiperrealidad*, en la que lo virtual es más real que lo real y lo real más virtual que lo virtual, diría el filósofo posmoderno Jean Baudrillard.

UNA POÉTICA DEL ARCHIPIÉLAGO POSMODERNO

Plano 1

Lo que sorprende en una película como *El cielo sobre Berlín* (1987) de Wim Wenders es que los ángeles todavía existen. Pero, ¿qué ha pasado ahora con estos mensajeros de Dios? ¿A dónde han ido a parar estos seres inmortales? Como Dios ya hace tiempo que ha muerto, estos ángeles vagan sin sentido por un cosmos urbano, posmoderno y tecnológico. Cansados de ser lo que son, algunos no ven otra alternativa que volverse mortales. Ángeles caídos, pero no al Infierno sino a la tierra, cansados ya de su inmortalidad.

Plano 2

El poeta dice:

> Sucede que me canso de ser hombre.
> Sucede que entro en las sastrerías y en los cines
> marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro
> navegando en un agua de origen y ceniza.
>
> El olor de las peluquerías me hace llorar a gritos.
> Solo quiero un descanso de piedras o de lana,
> solo quiero no ver establecimientos ni jardines,
> ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores[18].

Damiel, el ángel que sobrevuela los cielos de Berlín, dice, por el contrario: sucede que me canso de ser ángel y todo aquello que el poeta no quiere ver, lo que le hace llorar y le cansa, a mí me alegra y entusiasma:

18 Pablo Neruda: «Walking around» (*Segunda residencia*, 1935). Disponible en: http://www.neruda.uchile.cl/obra/obraresidencia2c.html

las sastrerias, los cines, el olor de las peluquerías, los establecimientos, los jardines, las mercaderias, los anteojos y los ascensores.

Plano 3

La tragedia del ángel al perder a Dios está en quedar condenado a su eterna condición de espíritu puro, de intelectual por naturaleza, como diría Tomás de Aquino. Vagando entre hombres también sin Dios, cansado de su condición incorpórea y omnisciente, es más bien la imagen del intelectual puro, de la mente puramente conceptual, a la que la imagen y la estética se le han negado. Separado del mundo real y sensible, vive en una eterna *epojé* eidética y trascendental, sin poder traspasar el muro cristalino de las esencias necesarias, de las ideas puras. La existencia concreta le ha sido vedada. Sus lugares preferidos son las bibliotecas y los libros. Es una conciencia pura y las cosas son solo lo que ella ve y lo que «ve y oye» en la conciencia de los hombres. Encerrado en un mundo en blanco y negro, el mundo sensible de los colores le está negado. Pero Damiel es una especie de «fenomenólogo trascendental», que decide emprender el verdadero viaje de «ir de nuevo a las cosas mismas» (*sachen selbst zurückgehen*) y poder así intentar salir de su solipsismo intelectual.

Plano 4

Según Heidegger, el «pecado original» de la filosofía tradicional es la reducción del ente a su esencia, sin referirlo al ser. De esta forma, todo depende de una idea o concepto, que es algo abstracto. Todo se vuelve

angelismo, intelectualismo. No hay existente real dado (*da-sein*). De alguna manera, aunque de forma muy diferente, también Tomás de Aquino y Henri Bergson coinciden en que la existencia no es un paso posterior de la esencia y una actualización de una potencia.

> El error en que incurre la filosofía clásica es creer que el acto de ser (esse o actus essendi) es una existencia sobreañadida a la esencia, como si fuera una mera consecuencia. Pero si se considera así, la esencia termina devorando la existencia. Sería, entonces, indiferente para la ontología que el objeto exista o no, pues su objeto es la esencia (potencia)[19].

Contraplano 5

Por el contrario, el pecado del existencialismo radical de Heidegger (lo mismo que el de Sartre) es postular una existencia que devora la esencia. Frente al esencialismo intelectualista, se rescata la existencia concreta, pero se pierde el sentido trascendente del *esse* o *actus essendi* del Aquinate. Para los existencialistas no hay sino simplemente «ser ahí» (*da-sein*), ser para la muerte, existencia pura, contradictoria, arrojada al mundo, «condenada a ser libre». Al igual que los ángeles «existencialistas» de Wenders, seres arrojados al mundo, condenados a una inmortalidad sin sentido.

Plano 6

Pareciera que la perspectiva de Wenders sea la misma que la de Heidegger: los ángeles, cansados de tanta metafísica, salen del mundo de las esencias para re-

19 Raul Echauri: *El pensamiento de* Étienne *Gilson*. Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1980, p. 19.

cuperar el mundo de la existencia y, a través de esta, volver al ser olvidado que el cosmos tecnológico impide apreciar. Pero –a diferencia de Heidegger– el intento de Wenders es encontrar el ser mediante una poética posmoderna que descubre alguna belleza en el cosmos tecnológico urbano. La mirada estética de Wenders es una especie de «naturalismo futurista», una contemplación de la belleza del mundo técnico y mecánico, pero sin la exaltación delirante y apologética de los futuristas de principios del siglo xx. Es una mirada reposada y contemplativa de este cosmos técnico, con los ojos del naturalismo romántico de un Goethe. Una mirada simple y detenida sobre los espacios y los hombres solos, aislados. Una poética de la soledad urbana, similar a la del pintor norteamericano Edward Hopper. Una poética del archipiélago posmoderno.

Plano 7

Los mensajeros, intermediarios entre Dios y los hombres, han perdido su función, su trabajo. Como dice el mismo Wenders, son una especie de desempleados[20] que vagan y merodean sin sentido por una ciudad que ya no requiere de ellos. De esta manera, la curiosidad de Damiel por salir de su condición angélica adquiere sentido, pero un sentido meramente humanista y profano. No es una nueva búsqueda de lo que ha perdido, de Dios, de lo sagrado, de lo trascendente, a través de lo inmanente y de lo humano, sino un refugio resignado en el mundo, en aquello que tiene este de más elemental y primario: la sensibilidad, lo corporal, los pe-

20 Wim Wenders: *The logic of images (essays and conversations)*. Faber and Faber, Londres, 1991, p. 111.

queños placeres, etc. Es una especie de «naturalismo posmoderno», en el que la vida se reduce a su nivel exclusivamente sensible, cercano a una mezcla de hedonismo con estoicismo mundano. Pareciera que el ser y la persona se reducen a lo meramente inmanente y el mundo trascendente sigue suprimido.

Plano 8

En la estética posmoderna de Wenders se transparenta una gran nostalgia por el ser perdido, sin embargo transa y acepta como soportable la «levedad del ser» de la que habla Milan Kundera. Es muy liviana y ambigua la insinuación de que quizás en este mundo de pura inmanencia y materialidad sea posible, a través del amor, un resurgimiento del sentido del ser en su sentido más fuerte y trascendental, del ser como el ser por antonomasia (Dios). No estamos, pues, ante una metafísica «hardcore» sino ante una «softcore», una metafísica «light».

Plano final

La segunda parte de esta saga angélica, *Tan lejos y tan cerca* (1993), no hace sino ratificar que Wenders, a pesar de que estuvo a punto de reconciliarse con la verdad del ser, fue víctima del mismo intelectualismo de sus criaturas angélicas y se perdió en la contemplación de la confusión y el caos del archipiélago solipsista posmoderno. Cabría, entonces, decirle a Wenders que estuvo tan cerca, pero sigue tan lejos.

Segunda Parte

TODO ES CINE

Pensar es huir de la realidad.

Fernando González

I

La primera vez que Gilles Deleuze se ocupó de la filosofía de su compatriota Henri Bergson fue en un pequeño libro llamado *El bergsonismo* de 1966. Sin embargo, el propósito allí no era desarrollar una teoría sobre el cine y la filosofía sino únicamente exponer algunos puntos fundamentales de la filosofía bergsoniana. Para que aquel desarrollo se diera hubo que esperar hasta 1983, cuando publicó *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine1*; y posteriormente en 1985, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*[21].

En el prólogo del primer tomo Deleuze establece claramente su punto de partida:

> Los grandes autores de cine podrían ser comparados no solo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos[22].

---

21 Editorial Paidós, Barcelona (1984 y 1986). Traducción de Irene Agoff. Estos dos tomos son el compendio, bastante apretado, de los cursos que Deleuze dio entre 1981 y 1985 en la Universidad de París VIII, con sede en Vincennes-Saint-Denis. Son alrededor de doscientas dieciséis horas de clase y se pueden escuchar y leer en francés en el sitio de Internet «La voix de Gilles Deleuze en ligne». Una parte de la traducción al español de estos cursos fue publicada por la Editorial Cactus de Argentina en dos tomos: *Cine I: Bergson y las imágenes*, y *Cine II: los signos del movimiento y del tiempo*. Disponible en:
(http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id_rubrique=8).

22 Gilles Deleuze: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Ed. Paidós, Barcelona, 1984, p. 12. Trad. de Irene Agoff. (1.ª ed. en francés: 1983).

Como es por muchos sabido, Bergson es el primer filósofo en la historia del pensamiento en involucrar directamente el cine en la filosofía. En su libro más conocido, *La evolución creadora,* publicado en 1907 –recién inventado el cine– recurre a la famosa metáfora del mecanismo cinematográfico para mostrar cómo funciona la mente cuando conoce la realidad externa. Dice:

> Tomamos vistas casi instantáneas de la realidad que pasa, y, como ellas son características de esta realidad, nos basta enfilarlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme, invisible, situado en el fondo del aparato del conocimiento, para imitar lo que hay de característico en este devenir mismo. Percepción, intelección, lenguaje proceden en general así. Trátese de pensar el devenir, o de expresarlo, o incluso de percibirlo, apenas hacemos otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior. Se resumiría, pues, todo lo que precede diciendo que el *mecanismo* de nuestro conocimiento usual *es de naturaleza cinematográfica*[23].

El pensamiento y la razón funcionan con conceptos, los cuales son como fotografías instantáneas fijas tomadas de la realidad móvil. La mente funciona como una cámara y como un proyector cinematográfico que toma «fotos-concepto», una después de otra y las proyecta interiormente, dando la impresión y la ilusión de un movimiento que no es el de la realidad misma sino un movimiento artificial e intelectual, un falso movimiento como el que produce el mecanismo cinematográfico.

Sin embargo, obsérvese bien que esta forma de Bergson involucrar al cine por primera vez con la filo-

23 Henri Bergson: *Obras escogidas*. Ed. Aguilar, Madrid, 1963, pp. 700-01. Trad. de J. A. Miguez.

sofía es –según Deleuze– fallida y desafortunada, porque, por una parte, considera al cine solamente en su aspecto técnico y mecánico, no en el artístico y, por otra parte, lo que está diciendo Bergson es que la filosofía tradicional, así como el cine, ignora el aspecto móvil y temporal de lo real.

La gran intuición original de Deleuze con la filosofía de Bergson está en haber advertido que la verdadera y nueva filosofía cinematográfica de Bergson hay que buscarla no en esta fallida metáfora de *La evolución creadora* de 1907 sino en una obra anterior llamada *Materia y memoria* de 1896.

Según Deleuze, en este libro en el cual Bergson no menciona para nada el cine[24], está contenida de manera implícita toda una filosofía cinematográfica. Además, será este libro el que dará pie a Deleuze para poder crear sus dos grandes conceptos básicos de *imagen-movimiento* e *imagen-tiempo*, que le servirán para desarrollar su teoría sobre el cine y para considerar este arte como una forma de pensamiento con imágenes.

Es curioso –dice Deleuze– que a principios del siglo xx, cuando apenas se estaba inventando el cine, las dos más importantes filosofías de la época, la de Edmund Husserl y la de Henri Bergson, buscaran resolver el mismo problema: ¿cómo evitar la contradicción entre el movimiento de las cosas al exterior de la conciencia y la inmovilidad de las ideas-concepto al interior? ¿Cómo conciliar unos objetos móviles con una conciencia aparentemente estática?

---

24 La primera proyección pública de los hermanos Lumière tuvo lugar en 1895.

La manera como Husserl resolvió este problema fue mediante el famoso *principio de intencionalidad*, el cual está sintetizado en la fórmula *toda conciencia es conciencia de algo*.

Esto quiere decir que no hay conciencia en sí misma sino conciencia de un objeto, esta existe solo en la medida en que percibe objetos. De esa manera, entonces, la conciencia interior depende de los objetos del exterior y por tanto también de su movilidad y temporalidad. Así, si la realidad es móvil la conciencia también lo es.

Sin embargo, Deleuze propone transformar la fórmula del principio de intencionalidad husserliana por esta otra de tipo bergsoniana: *toda conciencia es algo*.

La verdad es que la genial intuición de Bergson en *Materia y memoria* no es considerar la conciencia como una cosa sino haber creado un nuevo concepto de imagen que reemplaza el concepto tradicional de cosa, y que al mismo tiempo resolver la dualidad y disparidad entre cosas móviles y conciencia estática. En el primer capítulo de *Materia y memoria* dice:

> Es falso reducir la materia a la representación que tenemos de ella, falso también hacer de ella una cosa que produciría en nosotros representaciones pero que sería de otra naturaleza que estas. La materia, para nosotros, es un conjunto de «imágenes». Y por «imagen» entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la «cosa» y la «representación»[25].

25 Henri Bergson: *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Ed. Cactus, Buenos Aires, 2006, pp. 25-26.

Es decir, la imagen no es cosa ni imagen en el sentido tradicional de representación; es algo en sí, independiente de las cosas y su representación mental. La imagen, entonces, no es una copia, un signo presente que se remite a un modelo ausente, sino que es aquello que son las cosas. Si para la filosofía tradicional la imagen era una especie de degeneración, de pauperización del ser de las cosas; ahora será las cosas mismas. Entonces no hablaremos más de cosas sino más bien de imágenes. De esta manera, la imagen adquirirá el mismo estatuto ontológico que antes tenía la cosa. Para Bergson, en último término, las cosas son imágenes, pero no imágenes-copias sino imágenes en sí mismas.

Otro problema adicional que la fenomenología husserliana tampoco resuelve es lo que Deleuze llama *metáfora del ojo*.

Esta consiste en la vieja imagen de la filosofía tradicional que considera a la conciencia como una especie de lámpara, de bombillo que ilumina a las cosas que en la realidad permanecen oscuras. La conciencia ilumina, dándole significación a las cosas. El objeto, la cosa en sí, carece de significación, es oscura y solamente adquiere sentido a partir de una conciencia que la ilumina. Estamos entonces, en materia de conocimiento, bajo la primacía y predominio del sujeto sobre el objeto y de la conciencia sobre la cosa.

Deleuze dice que la gran revolución de Bergson radica en haber invertido esta *metáfora del ojo*: ya no es que la conciencia sea la luz que ilumina las cosas oscuras, sino más bien al contrario: las cosas son luz y ellas iluminan la oscuridad de la conciencia; o más precisamente: las cosas son luz que se refleja en la pantalla oscura de la mente. Surge aquí una de las imágenes

más sorprendentes y bellas de la filosofía de Bergson. Dice textualmente en *Materia y memoria:* «La fotografía, si es que hay fotografía, está tomada ya, sacada ya, en el interior mismo de las cosas y para todos los puntos del espacio»[26].

Las cosas –ahora imagenes– son luz, y para que se revelen y se muestren solo hace falta una pantalla que detenga su flujo y propagación infinita. Esta pantalla es en realidad otra imagen, a la cual llamamos cerebro. Dice Deleuze:

> Las imágenes o materias vivientes proporcionan la pantalla negra de que la placa carecía y que impedía que la imagen influyente (la fotografía) se revelara. Esta vez, en lugar de difundirse y propagarse en todos los sentidos, en todas las direcciones, «sin resistencia y sin pérdida», la línea o imagen de luz tropieza con un obstáculo, es decir, con una opacidad que va a reflejarla[27].

Universo maravilloso y sorprendente, en el que las cosas son imágenes, son luz, son fotografía; y el cerebro también es imagen, pero pantalla oscura.

Voy a transcribir tres párrafos de Enrique Álvarez Asiain –estudioso de la obra de Deleuze– que explica muy bien este universo como un todo compuesto de imágenes:

> El universo de Bergson es un universo de imágenes, pero no de imágenes de un sujeto que representa el mundo, sino imágenes en sí mismas y para ellas mismas, imágenes inmanentes que no esperan ni dependen de la mirada humana. Tales imágenes compondrían una especie de universo material

26 ibíd.

27 Gilles Deleuze: *La imagen-movimiento*, pp. 95-96.

> en perpetuo movimiento por la acción y reacción de unas respecto a otras. Y es que mucho antes de poder hablar de «imágenes mentales», las imágenes serían acción y reacción, es decir, movimiento.
>
> No hay en este universo bergsoniano conflicto alguno en la relación entre la imagen, supuestamente de una conciencia, y el movimiento de los cuerpos, y ello no solo porque la imagen así entendida es anterior a la conciencia, sino sobre todo porque la conciencia va a formarse a partir de este universo primordial como una imagen más entre otras. Lo único que tenemos originariamente es un universo de imágenes-movimiento radicalmente acentrado, sin ejes ni referencias, un mundo material de «variación universal», compuesto por figuras de luz donde ni siquiera los cuerpos rígidos se han formado todavía.
>
> La plasticidad y belleza de este universo único descrito por Bergson nos evocan inmediatamente el plano de inmanencia deleuziano. Pero no solo eso. Deleuze va a decirnos algo verdaderamente sorprendente, y es que el universo bergsoniano está en estrecha relación con la esencia misma del cine, de modo que podemos pensarlo como un universo cinematográfico o como un perfecto *metacine*[28].

Es decir, ni más ni menos, que el ser es algo cinematográfico. La filosofía bergsoniana es pues –siguiendo a Deleuze– una verdadera metafísica u ontología cinematográfica.

Por último, el otro gran aporte de *Materia y memoria* que señala Deleuze es que este cosmos, este universo, este *metacine* de imágenes-movimiento, es un Todo abierto. El todo, explica Deleuze, tradicionalmen-

28 Enrique Álvarez Asian: «De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica». *Eikasia*, n.° 93, nov. del 2011,

te se ha pensado como algo cerrado, como un conjunto que contiene todos los conjuntos, pero según Bergson la idea de conjunto es algo cerrado, porque está pensado en términos de espacio. Ahora bien, si se le pone a cualquier conjunto la referencia al movimiento y, por tanto, al tiempo, este se abre a los demás conjuntos y así se llega a un Todo abierto. En realidad, el todo está abierto, porque él mismo es el tiempo o, mejor, la duración (*la durée*), como le gustaba a Bergson llamarlo. De ahí que el cosmos, el universo que Deleuze ve a partir de su lectura de Bergson, no es un universo cerrado, esférico, sino más bien un horizonte, una planicie abierta, sin arriba o abajo y sin centro. Por eso Deleuze habla del todo como un *plano de inmanencia*, una planicie (no lineal sino *rizomática*).

Podríamos entonces establecer la siguiente ecuación bergsoniana: materia = luz = imagen = movimiento = tiempo = todo.

II

Si veíamos que el primer propósito de Deleuze en sus *Estudios sobre cine* era mostrarnos cómo los autores cinematográficos son verdaderos pensadores o filósofos, su segundo propósito es hacer lo que él llama una *taxonomía de las imágenes*. Las primeras palabras del prefacio al primer tomo son las siguientes: «El presente estudio no es una historia del cine. Es una taxonomía, un ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos»[29].

29 Gilles Deleuze: *La imagen-movimiento*, p. 11.

En realidad, como él mismo lo dice, es hacer con las imágenes una tabla taxonómica, como la que Linneo hizo con el mundo animal, o una tabla periódica, como la de Mendeléyev con los minerales. «En cierto modo es una historia del cine, pero una “historia natural”»[30]. Para esta clasificación o taxonomía de las imágenes, Deleuze recurrirá como referencia a los criterios de clasificación de los signos empleados por el semiólogo Charles Sanders Peirce. Veamos, *grosso modo*, en qué consiste cada una de las principales imágenes de esta taxonomía.

A partir del concepto bersoniano primario de imagen –aquel que «es menos que la cosa y más que su representación»– Deleuze creará el concepto fundamental de *imagen-movimiento*. Nótese lo siguiente: no se trata de una imagen *del* movimiento sino una imagen–movimiento (con guión intermedio). No es la imagen como representación o copia del movimiento sino una imagen que es ella misma movimiento. Como las imágenes del cine. En realidad, todo movimiento es imagen y toda imagen es movimiento. Imagen y movimiento son idénticos. Dice Deleuze:

> Nos hallamos, en efecto, ante la exposición de un mundo donde IMAGEN = MOVIMIENTO. Llamemos Imagen al conjunto de lo que aparece. (…) No hay móvil que se distinga del movimiento ejecutado, no hay cosa movida que se distinga del movimiento recibido. Todas las cosas, es decir, todas las imágenes, se confunden con sus acciones y reacciones: es la universal variación[31].

30 Gilles Deleuze: *Conversaciones, 1972-1990*. Escuela de Filosofía Universidad Arcis (Arte y Ciencias Sociales), Santiago de Chile, 1990, p. 40. Trad. de J. L. Pardo. Disponible en:http://bibliotecaparalapersona-epimeleia.com/greenstone/collect/libros1/index/assoc/HASHa26a.dir/doc.pdf

31 Deleuze: *La imagen-movimiento*, p. 90.

Y cita a Bergson: «La verdad es que los movimientos son muy claros en tanto que imágenes, y que no hay por qué buscar en el movimiento otra cosa que lo que se ve en él»[32].

Todo se mueve, todo es imagen, todo es imagen-movimiento. En realidad, no hay cosas sino imágenes.

La imagen-movimiento, por su parte, es de diferentes tipos o avatares, según Deleuze.

El primer avatar de la imagen-movimiento es la *imagen-percepción*.

Si «las cosas» son imágenes-movimiento, estas accionan y reaccionan unas con las otras. Las imágenes perciben los movimientos de otras imágenes y a su vez emiten movimientos hacia otras.

Podemos hablar de dos regímenes o sistemas de percepción de las imágenes: por una parte, están las que reciben las acciones de las otras *por todas sus caras*; por otra parte, están los llamados «centros de indeterminación», que son las que reciben las acciones *por una sola cara*, especializada en percibir esas acciones o estímulos.

El primer régimen es el propio de la materia inorgánica y de los seres sin materia cerebral; el segundo es el propio de los seres vivos, dotados de órganos de los sentidos y sistema nervioso y cerebral. Los primeros reciben acciones por todas sus caras y en todos sus elementos, y emiten reacciones inmediatas, sin demora o intervalo entre la acción que reciben y la reacción que emiten. Mientras que los segundos reciben las acciones por una sola cara especializada, aquella que posee los órganos de los sentidos, y emite sus reacciones no

32 Ídem.

inmediatamente sino con alguna demora, con un intervalo de tiempo. El órgano especializado en crear este intervalo es el cerebro, que –como decíamos– al actuar como pantalla recibe y refleja la acción del exterior y retarda la reacción.

El primer régimen sería una percepción objetiva, a la cual Deleuze llamará *percepción cinematográfica*, y el segundo una percepción subjetiva, a la cual llamará *percepción natural*. Esta es una percepción centrada, debido al cuerpo y su posición, y alrededor de ella el universo se curva, dando así un horizonte y un encuadre. Además es sensorio-motriz, pues va dirigida a una acción. Aquella, por el contrario, no está centrada (es acentrada), se da por todos los lados y no tiene objetivos sensorio-motrices.

El segundo avatar de la imagen-movimiento es la *imagen-acción*. Como todo es imagen-movimiento, las acciones y reacciones (es decir, los movimientos de una imagen sobre otra) son también imágenes, imágenes-acción.

Pero podríamos hablar, de acuerdo a los tipos de centros o regímenes de percepción, de dos tipos de imágenes-acción. En el caso del primer régimen (el de la materia inorgánica) la percepción se confunde con la acción, es decir, la acción aquí se reduce a percibir y ser percibido. Por eso, de imagen-acción propiamente dicha solo se puede hablar en el caso del segundo régimen de percepción, es decir, aquel de la materia orgánica (específicamente, de los seres dotados de materia cerebral). Al recibir por medio de los sentidos las acciones de las imágenes exteriores, y al servir el cerebro como pantalla interna que detiene e impide la reacción inmediata frente a ellas, estos seres pueden formar la

imagen-acción. Esta es simplemente una reacción retardada, gracias al cerebro, sobre las demás imágenes.

El tercer avatar de la imagen-movimiento es la *imagen-afección*. Esta se sitúa entre la acción recibida (imagen-percepción) y la acción emitida (imagen-acción). Para Deleuze el afecto es la capacidad de ser afectado y afectar. Toda imagen es centro de afecto. Pero el afecto propiamente dicho se da únicamente en el segundo régimen, pues este se sitúa en el intervalo entre la percepción y la acción; es gracias a este intervalo que puede aparecer la imagen-afección. En el caso del ser humano lo llamamos afecto, afección, emoción o sentimiento; y es la coincidencia interna entre la cosa y la conciencia, entre el sujeto y el objeto. El afecto es sobre cómo se siente el sujeto «por dentro». Además, es el que da la «cualidad» al movimiento, a la acción; une la percepción a la acción y la hace posible.

Estos serían los tres avatares de la imagen-movimiento, los cuales se presentan en los centros de percepción dotados de cerebro (pantallas). Pero, ¿qué sería la *imagen-tiempo*? La imagen-tiempo es el anverso de la imagen-movimiento. Toda imagen tiene dos caras: por una es imagen-movimiento y por la otra imagen-tiempo.

Hay dos formas de percibir el tiempo, dice Deleuze, una *indirecta* y otra *directa*. En la indirecta el tiempo depende del movimiento y en la directa el movimiento depende del tiempo. La indirecta es la forma tradicional: mediante el movimiento de algo en el espacio percibimos el paso o lapso del tiempo (por ejemplo un reloj); mientras que la directa es la percepción interna y mental que tenemos mediante la conciencia; especialmente mediante el afecto o sentimiento interno, que percibe el

tiempo no como movimiento en el espacio sino como «movimiento» en sí mismo, como flujo, como duración. Prácticamente, en este último caso, el movimiento se confunde, se convierte en tiempo.

Recordemos que al definir la imagen-afección decíamos que esta es el intervalo que crea el cerebro entre la imagen-percepción y la imagen-acción. Pues Deleuze dice que en este intervalo no solo se instala el afecto sino también la memoria y que esta tiene dos funciones: una, servir a la acción (memoria sensorio-motriz o psicomotriz). Y otra, tener una imagen del todo, abrir la percepción y el afecto al todo; que es, en último término, el tiempo, la duración. Es decir, esta última *imagen-memoria* nos permite tener una percepción directa del tiempo ya no como movimiento sino como duración (*la durée* de Bergson). Percibir el tiempo en estado puro, dice Deleuze.

Por otra parte, según el mismo Deleuze, el cine clásico –el de Hollywood por ejemplo– y el cine de acción –el que privilegia las imágenes-acción– nos dan una imagen indirecta del tiempo. Es decir, aquella en la cual percibimos el tiempo a partir del movimiento y la acción. Mientras que el cine moderno –especialmente el cine europeo de la posguerra, a partir del neorrealismo italiano, caracterizado por una crisis de la imagen-acción– nos da la imagen directa del tiempo. Este tipo de cine crea situaciones en las que los personajes ya no actúan ni reaccionan de acuerdo a estímulos sensorio-motrices sino que son superados por la situación misma en que se encuentran y permanecen absortos en una especie de «inacción». A estas situaciones las llama Deleuze *situaciones ópticas y sonoras puras*. Porque ya no vemos la acción sino la imagen misma. La acción –que

de todas maneras no desaparece– pasa a un segundo plano y aparece la imagen en su forma mental, contemplativa. Tanto los personajes como el espectador pasan de ser actuantes o actores a ser *videntes*; en vez de accionar y reaccionar sobre la situación, la contemplan. Están como embebidos de una impotencia para actuar, para responder a los estímulos sensorio-motrices de la imagen-acción. Dice Deleuze:

> Los personajes, apresados en situaciones ópticas y sonoras puras, se ven condenados a la errancia o al vagabundeo. Son puros videntes que ya no existen más que en el intervalo de movimiento y que tampoco tienen el consuelo de lo sublime, que les permitiría volver a unirse a la materia o conquistar el espíritu. Quedan más bien abandonados a algo intolerable que es su misma cotidianeidad[33].

En esta situación percibimos imágenes visuales y sonoras que nos permiten ver el paso del tiempo como lo percibimos internamente en la conciencia. Es como si la imagen interna del tiempo de la conciencia se exteriorizara. La imagen-acción se vuelve imagen mental, imagen-recuerdo (imagen-memoria). Vemos el mundo externo como lo «sentimos» en la mente. En esta medida, entonces, el cine moderno es también un cine mental (imagen-mental) y no de acción, cuyos actores y espectadores son de alguna manera también intelectuales y no hombres de acción.

Gracias a esta nueva forma de cine, tenemos entonces por primera vez una imagen-tiempo directa; es decir, podemos tener una percepción visual y sonora del tiempo, del tiempo real, del tiempo como duración, y no

33 Deleuze: *La imagen-movimiento*, p. 63.

del tiempo como traslación en el espacio. Dice Claude Beylie (citado por Deleuze): «Más que de un movimiento físico, se trata sobre todo de un desplazamiento en el tiempo»[34].

A continuación se pueden ver dos tablas que sintetizan la clasificación taxonómica de las imágenes hecha por Deleuze:

34 Citado por Deleuze. *Ibíd.*, p. 61.

TABLA TAXONÓMICA
DE LAS IMÁGENES DE DELEUZE I

	Henry Bergson				
	Imagen-movimiento (imagen indirecta del tiempo)				
Imagen-Percepción	Imagen-afección	Imagen-pulsión	Imagen-acción		
	Charles Sanders Peirce				
Reumes Dicisignos Engramas	Íconos Cualisignos	Fetiches Síntomas	Índices Sonsignos Huellas		
Dziga Vertov	Dreyer Bergman Bresson Minnelli	Stroheim Buñuel Ray Losey	Gran forma	Pequeña forma	Forma mixta
			Documental: Flaherty Grierson - Rotha Psicosocial: Vidor Negro policial: Lang Negro criminal: Hawks - Huston Western: Ford - Hawks	Comedia de costumbres: Lubitsch Chaplin Burlesco: Charlot Lloyd Keaton	Imagen mental Crisis de la imagen-acción
					Hnos. Marx Hitchcock Neorrealismo Nouvelle Vague Lumet Cassavetes Altman

TABLA TAXONÓMICA DE LAS IMÁGENES DE DELEUZE II

	Imagen-tiempo (Imagen directa del tiempo)		
	Opsignos Sonsignos		
Cronosigno	Lectosigno		Noosigno
Robbe-Grillet Resnais Buñuel Welles			
Imágenes-recuerdo	Imágenes-sueño	Imágenes-mundo	Imagen-cristal
Carné Mankiewicks	Clair Buñuel Musical: Donen Minnelli	Lewis Tati	Ophuls Losey Welles Zanussi Browning Truffaut Herzog Tarkovski Resnais Fellini Wenders Keaton Bresson Renoir Visconti

III

En el siguiente cuadro podemos ver, traducidos en términos propiamente cinematográficos, los diferentes niveles o avatares de la imagen-movimiento:

	Niveles de la imagen-movimiento	**Imagen-tiempo**
Encuadre	**Plano**	**Montaje**
Conjunto	Conjunto-todo	Todo
Cerrado	Cerrado-abierto	Abierto
Espacio	Espacio-tiempo	Tiempo
	Plano general: imagen-percepción	Orgánico (cine norteamericano)
	Plano medio: imagen-acción	Dialéctico (cine soviético)
	Primer plano: imagen-afección	Cuantitativo (cine francés)
		Intensivo (cine alemán)
		Moderno: montaje-mostraje
Cinematógrafo interior (Bergson)	Percepción natural	Percepción cinematográfica

El *encuadre* es un conjunto de cosas y por tanto es cerrado; es como un espacio sin tiempo y por tanto sin movimiento (fotograma). Lo que hace que los encuadres se abran es el movimiento y por ende el tiempo. El encuadre móvil, al abrirse al tiempo, se vuelve un *plano*. A su vez el plano, en virtud del *montaje* (yuxtaposición de planos), se abre al tiempo abierto del Todo, que es la *película* completa. Podríamos agregar que esta, a su vez, está abierta al Todo universal. Dice Deleuze:

> La imagen-movimiento tiene dos caras, una respecto de objetos cuya posición relativa ella hace variar, y la otra con respecto a un todo del cual expresa un cambio absoluto. Las posiciones están en el espacio, pero el todo que cambia está en el tiempo. Si asimilamos la imagen-movimiento al plano, llamamos encuadre a la primera cara del plano vuelta hacia los objetos, y montaje a la otra cara vuelta hacia el todo. De allí una primera tesis: el propio montaje constituye el todo, y nos da así la imagen «del» tiempo. Es, por tanto, el acto principal del cine[35].

Y agrega:

> Un film nunca está hecho de una sola clase de imágenes: además, se llama montaje a la combinación de las tres variedades. El montaje (en uno de sus aspectos) es la disposición de las imágenes-movimiento, y por lo tanto la interdisposición de las imágenes-percepción, imágenes-afección, imágenes-acción. Lo cierto es que en una película, al menos en sus características más simples, siempre hay predominio de un tipo de imagen: según el tipo predominante, corresponderá hablar de montaje activo, perceptivo o afectivo. (...) A los tres tipos de variedades se les puede asignar tres clases de planos espacialmente determinados: el plano de conjunto sería, sobre todo, una imagen-percepción, el plano medio una imagen-acción, y el primer plano una imagen-afección. Pero, al mismo tiempo, conforme una indicación de Eisenstein, cada una de estas imágenes-movimiento es un punto de vista sobre el todo del film, una manera de aprehender ese todo, que se hace afectivo en el primer plano, activo en el plano medio, perceptivo en el plano de conjunto, y donde cada uno de estos planos deja

35 *Ibíd.*, p. 56.

de ser espacial para transformarse él mismo en una «lectura» de todo el film[36].

IV

La confusión en que incurren casi todas las teorías y filosofías sobre el cine es creer que la *percepción cinematográfica* es análoga a la *percepción natural*; y así creer (cayendo en *la metáfora del ojo*) que el lente de la cámara es el ojo y el interior de ella es el cerebro que ilumina y proyecta las cosas con movimiento. Sin embargo, la misma *percepción natural* de los seres dotados de cerebro también podemos asimilarla a la *percepción cinematográfica*, siempre y cuando nos situemos en ese *metacine*, en el plano de inmanencia deleuziano, en ese universo bergsoniano donde todo es luz, imagen-movimiento; incluyendo el ojo que percibe y el cerebro que sirve de pantalla. De esta manera, la *percepción natural* propiamente hablando no existe. De acuerdo a la perspectiva filosófica deleuziana, todo sería *percepción cinematográfica*, tanto la de la cámara como la de la mente.

El cinematógrafo es, entonces, una «imagen-máquina» o un «autómata intelectual» –como también lo llama Deleuze– que percibe de manera análoga a las demás imágenes del universo. En el cuerpo, el cerebro es la pantalla; en el cine, la cámara, el cerebro. El cine es una imagen que percibe imágenes y luego muestra imágenes. El cine ha existido desde siempre, antes de que se hubiera inventado. Siempre ha habido cine, desde que el mundo es mundo, sin que supiéra-

36 *Ibíd.*, pp. 106-7.

mos. Bergson lo descubre sin todavía llamarlo cine, llamándolo más bien fotografía; será finalmente Deleuze quien lo llamará por su nombre: *metacine*.

A manera de epílogo

Decía san Agustín: «¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé»[37].

Yo creo que gracias al cine este último inconveniente agustiniano ya no existe: si bien sigue siendo imposible explicar, en términos racionales o conceptuales, qué es el tiempo, al menos podemos, gracias al cine, ver una imagen del mismo.

Schopenhauer, por su parte, afirmaba en *El mundo como voluntad y representación* que la música era la verdadera filosofía, pero podríamos decir que la verdadera filosofía es el cine, porque en él podemos no solo oír el tiempo sino también tenemos una imagen audiovisual del tiempo.

El cine es la imagen del tiempo (imagen-tiempo). No es otra cosa diferente a lo que Andréi Tarkovski decía: «[El cine es] esculpir en el tiempo…»[38] o lo que Pier Paolo Pasolini afirmaba: «Hacer cine es escribir sobre un papel que arde»[39].

---

37 Agustín, san. *Confesiones*, XI, 14, 17.

38 Andréi Tarkovski: *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Ediciones Rialp, Madrid, 1991 (1.ª ed. en alemán, 1985, según una trad. del manuscrito original).

39 Pier Paolo Pasolini: «Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad». En M. Pérez (selección): *Problemas del nuevo cine*. Alianza Editorial, Madrid, 1971, p. 72. Trad. de A. Martínez T.

EL CINE

(Homenaje a los *Estudios sobre cine* de Gilles Deleuze)

Son las baldosas húmedas de la calle las que se acuerdan del crimen.

Roger Munier

Ciegos y sordos cruzamos por el mundo
que nos ve y nos oye.
El Universo se contempla a sí mismo
y somos percibidos desde la otra orilla.
No es el ojo el que ve las cosas,
son ellas las que ven el ojo
y las que oyen mis pasos.
Nos han robado el alma.
¡Anima *mundi!*
El Universo es la conciencia.
Somos otra cosa entre las cosas
y el ojo de la cámara, como Dios,
está en todas partes.
No pienso, luego existo.
Ya no hay conciencia, ya no hay cosas.
Todo es imagen de otra imagen:
los ojos, de los oídos;
la lengua, del cerebro;
el yo, de la mente;
los árboles, del corazón…
La montaña ve, oye y habla;
lo mismo el gato, la calle y la luna.

Ya nadie nos muestra el mundo,
es el mundo quien se muestra.
Palabra del mundo,
lenguaje de la realidad,
anterior y posterior a toda palabra.
Las cosas han recuperado su voz
y todo habla, todo canta, todo es música.
El mundo es música hecha realidad
y en su silencio todo se oye.
Como en una concha de caracol,
el Universo se escucha en otra concha.

NOTAS SOBRE LAS IMÁGENES

Incluso el ser consciente de la falta de espiritualidad de su tiempo exige del artista una determinada espiritualidad.

Andréi Tarkovski

Imagen de culto

A nosotros, hombres posmodernos, secularizados y (si se me permite el término) «desculturizados», nos queda prácticamente imposible comprender lo que significan, como experiencia religiosa, los íconos, las imágenes de culto de la pintura icónica bizantina y de la Iglesia ortodoxa cristiana de Oriente. Como explica el teólogo Romano Guardini en su texto *Imagen de culto e imagen de devoción*:

> La sensibilidad moderna, ante tales expresiones (...), en realidad, no ha alcanzado en absoluto una actitud superior, sino que ha perdido un órgano; el órgano, precisamente, para esa cosa especial. Se le puede llamar el órgano para el misterio, o para lo litúrgico, o, dicho de manera general, para el símbolo[40].

No nos queda, entonces, sino acercarnos a ellos como a unos objetos misteriosos, ajenos a nuestro horizonte vital e interpretativo y conformarnos simplemente con una mirada descriptiva y externa.

---

40 Romano Guardini: *Imagen de culto e imagen de devoción: sobre la esencia de la obra de arte*. En *Obras completas* (vol. 1). Editorial Cristiandad, Madrid, 1981, p. 335.

Un monje como Andréi Rubliov[41], por ejemplo, pintor de íconos en la Rusia del siglo XV, era un hombre que destinaba su vida enteramente al culto y la oración y renunciaba por completo a cualquier contacto con el mundo secular y profano. Por lo tanto –y esto es lo primero que hay que precisar– el monje no era un artista ni los íconos que pintaba eran obras de arte. Los íconos eran, como él, imágenes de culto, sagradas y litúrgicas.

La única referencia análoga a las imágenes de culto icónicas que podemos encontrar en nuestra tradición religiosa occidental es la de las Sagradas Escrituras. Para el hombre de fe, la Biblia es –antes que cualquier cosa– un libro sagrado y no solo una obra de arte y quienes la escribieron no fueron escritores artistas. El hagiógrafo –así se llama al escritor de textos sagrados– era un instrumento más (como las palabras, el papel, la pluma, etc.) del cual Dios se servía para decir lo que quiso decir y revelar lo que quiso revelar. *Mutatis mutandis*, las imágenes icónicas fueron una especie de «pintura sagrada» y los íconos eran imágenes a través de las cuales el hagiógrafo–pintor transmitía un mensaje inspirado por el Espíritu Santo; que además concordaba con el de las Sagradas Escrituras. Al mismo tiempo, el fiel que contemplaba el ícono podía también acceder a ese mundo trascendente del espíritu y de lo divino plasmado en la imagen.

Por otra parte, los íconos, así como las Sagradas Escrituras, tenían una destinación litúrgica. Aún hoy las imágenes y las palabras son parte fundamental del culto cristiano. Por ejemplo, en una misa –máxima expresión

41 Personaje protagonista de la película *Andréi Rubliov* (1966), del director ruso Andréi Tarkovski.

de la liturgia cristiana– Dios se manifiesta a los hombres, entre otras formas, a través de la contemplación de las palabras de las Sagradas Escrituras y de las imágenes sagradas, que en el caso de la tradición oriental decoran el templo y forman el iconostasio que oculta el altar durante la consagración. Habría que agregar que el mismo templo (con todos sus elementos, incluidas las campanas) es un objeto sagrado, cuya destinación específica es el culto a Dios. Por tanto, ellos no son únicamente obras de arte. Los libros, imágenes, cuadros, vestimentas, copas, esculturas, etc. son objetos que salen de la órbita mundana del arte o de la utilidad práctica cotidiana y entran en el ámbito de lo sobrenatural. Son instrumentos y signos que hacen posible la presencia del mundo de lo trascendente en el mundo de lo inmanente. Su destinación es enteramente litúrgica y sacramental. Cuando este último sentido se pierde no nos queda sino conformarnos con el valor meramente profano de la obra de arte.

Además, la imagen del ícono es eminentemente simbólica. Al igual que los signos escritos, las cosas o figuras que muestra son símbolos que denotan un significado que está más allá de ellos mismos. En la pintura icónica, en consecuencia, lo que prima es que las formas sirvan como símbolos y no como representaciones más o menos exactas de la realidad. Por eso, nada más ajeno a la imagen de culto icónica que el realismo. Por último, el significado y el contenido del ícono son teológicos. En ese sentido se dice que esta imagen de culto es una *teofanía:* el Dios invisible y trascendente se manifiesta, de manera visible y sensible, en el mundo inmanente del hombre a través de las imágenes; y estas a su vez nos remiten, al contemplarlas

con los ojos de la fe, a Dios, su verdadero creador. Si bien esta imagen es hierática y estática, su movimiento y su dinámica es vertical: de arriba abajo y viceversa.

Imagen de devoción

Hay un tipo de arte pictórico que, si bien cumple también una función religiosa, recurre a una forma de imagen que es enteramente diferente a la imagen de culto de los íconos. Esta clase de imagen empieza a proliferar en Occidente al final de la Cristiandad latina medieval y en el Renacimiento. Aquí se puede hacer referencia, por ejemplo, a las imágenes religiosas paradigmáticas de Rafael, Miguel Ángel y Leonardo. A este tipo de imagen Romano Guardini la llama imagen de devoción y la describe así:

> La imagen de devoción arranca de la vida interior del individuo creyente: del artista (...); de la experiencia que tiene el hombre creyendo y viviendo la fe. También se refiere a Dios y a su gobierno, pero como contenido de piedad humana. Es decir, mientras que la imagen de culto está dirigida a la trascendencia o, dicho más exactamente, parece venir de la trascendencia, la imagen de devoción surge de la inmanencia, de la interioridad. (…) En consecuencia, el hombre piadoso, por más poderosa y honda y entrañable que pueda ser la imagen de devoción, ante ella y con ella se siente en el dominio humano. Lo que habla ahí es el hombre[42].

Por lo tanto, ante la imagen de devoción estamos ya en el mundo del arte y no en el de la liturgia. Las imágenes religiosas de devoción son verdaderas obras de arte,

42 R. Guardini: *ibíd*., p. 338.

del más refinado y alto si se quiere, y quien las ejecuta es un artista que tiene como fin expresar y difundir su sentimiento religioso, su fe en el Dios en que cree. Pero esta imagen parte del hombre y se dirige al hombre. Tiene entonces un movimiento horizontal: se trata más bien de una *teodicea* y no de una *teofanía*, como la del ícono. A partir del mundo visible podemos llegar al invisible. Desde la obra podemos remitirnos, en último término e indirectamente, al autor. El mundo, los hombres y sus obras son vestigios, huellas que remiten a Dios, pero no directamente, en dirección vertical, sino indirectamente y dirección horizontal.

Por otra parte, en el caso de la imagen de devoción se pierde peso simbólico, por decirlo de alguna manera. En la imagen religiosa la relación forma-contenido está balanceada. El objeto sensible retratado tiene un valor dual: por un lado, la figura posee una belleza y un valor propios (es por ejemplo una mujer hermosa); por el otro, muestra piedad, ternura, amor maternal, gracias a la belleza o perfección formal y sensible. Esta imagen es, por tanto, realista y alegórica al mismo tiempo.

Imagen naturalista

Si damos un paso más adelante, podemos encontrarnos todavía con un arte no religioso, enteramente secular o profano, cuya imagen podemos calificar ya no de realista sino más bien de naturalista. Se puede decir que en este arte el valor y el peso simbólico pierden toda su importancia y, por el contrario, se tiende a anularlos. Es un arte completamente visible, que solo quiere mostrarse y darse como significado él mismo. Este arte, enteramente moderno, va desde los inicios de la

novela y la pintura naturalistas, pasando por el impresionismo, el expresionismo, el realismo socialista, etc., hasta llegar al arte abstracto y de vanguardia.

Situado en el extremo contrario al de la imagen de culto icónica, podríamos decir que este es un arte *ateofánico*. En él no advertimos ni vemos la presencia de Dios; más bien sentimos su ausencia, su silencio, incluso su inexistencia. La imagen naturalista del arte moderno no es una forma que trascienda a Dios por las vías de la *teofanía* o la *teodicea* sino que es una imagen donde Dios ya no existe; o si existe, nada o muy poco tiene que ver con este mundo. En esta imagen el sentido y el movimiento de sus significados no es el de una forma que remite a un contenido que está más allá –como en la imagen de culto– ni el de una forma que sea al mismo tiempo su contenido y símbolo de algo más allá –como en la imagen de devoción– sino que ahora la forma coincide con el contenido. En ella «el medio es el mensaje», como diría Marshall McLuhan. Es una imagen completamente inmanente y formalista, sin ninguna referencia trascendental.

Los excesos de la vanguardia artística de los siglos xx y xxi son muestras ineludibles de que la significación es la no significación, la absoluta negación del sentido. Ya no estamos ante un mundo de símbolos sino de imágenes-cosas mudas e inertes, que valen o significan por sí mismas.

Imagen fotogénica

La imagen fotográfica y la cinematográfica son quizás las imágenes más naturalistas de todas. Toda referencia de tipo simbólico o alegórico en la fotografía o en

el cine es molesta, incómoda. No podemos darles un valor más allá del que tienen. Como decía Walter Benjamin, las cosas y las personas en el cine y en la fotografía han perdido su *aura*[43], que es lo mismo que decir que han perdido su valor simbólico.

Sin embargo, creo que con este tipo de imagen se puede intentar una hermenéutica que la remita de nuevo a valores trascendentales y espirituales, tal como sucede con las imágenes de culto y las de devoción.

Por una parte, con la imagen naturalista en general se puede arriesgar una interpretación que yo llamaría *dialéctica*, en el mismo sentido de la llamada teología negativa[44]. Esta sostiene que de Dios no se puede hablar sino mediante la afirmación de lo que no es. Por ejemplo: de lo presente se puede intuir lo ausente, de lo inmanente lo trascendente, de lo profano lo sagrado, del mal el bien, de lo feo lo bello, etc. Si tomamos como ejemplo la película *Como en un espejo* de Ingmar Bergman, la cual sugiere la ausencia y hasta la inexistencia de Dios, podríamos decir que es todo un *tratado de ateología* o *teología negativa*, que lo que expresa y muestra es precisamente todo aquello que oculta o niega. Hablo, pues, de un arte *dialéctico*, que dice y muestra lo trascendental en el *fuera de campo*. Así también se podrían admitir expresiones contradictorias como «estética de lo feo», «ética del mal» o «verdad de lo falso»[45].

---

43 Walter Benjamin: «La obra de arte en la época de la reproducción mecánica». En *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1973.

44 *Cfr*. Dionisio Aeropagita: *Obras completas*. Madrid, Ed. Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 2007.

45 *Cfr*.: Umberto Eco: *Historia de la fealdad*. Barcelona, Ed. Lumen, 2007; Michel Onfray: *Tratado de ateología*. Barcelona, Ed. Anagrama, 2016; Gilles Deleuze: *Estudios sobre cine II: La imagen-tiempo*. Barcelona, Paidós, 1987.

Pero, por otra parte, con la imagen fotogénica se puede también arriesgar una hermenéutica análoga a la de la imagen de devoción religiosa. El agudo teórico y crítico francés André Bazin[46] le ha señalado al cine un camino dentro del arte tradicional occidental, al sostener que la capacidad reproductiva naturalista de la fotografía es un elemento ontológico, al cual yo me atrevería a llamar *teodicéico*: los objetos y las personas fotografiadas (fijas o en movimiento) adquieren una especie de *aura* (llamada también *fotogenia*[47]), la cual produce en el espectador un distanciamiento o extrañeza que no posee la percepción cotidiana y normal. Gracias a esto (y por supuesto a la mirada interesada y artística de quien fotografía) se puede repetir un proceso análogo al de la imagen de devoción, y en general a la del arte clásico, en la medida en que la imagen que retrata la belleza formal de las criaturas remite su significado a algo más allá de ella misma.

Bazin señala, además, que esta cualidad ontológica de la imagen puede ser directamente resaltada en un tipo de películas y en un tipo de puesta en escena y de montaje. Según él, el modo más adecuado para captar esta realidad se da en determinados documentales y en películas como las del neorrealismo italiano. Estos filmes poseen un acercamiento y una captación amorosa y objetiva de lo real, sin ningún tipo de intención distinta al respeto por las cosas tal como ellas son. Este respeto amoroso, conjugado con la cualidad fotogénica, produce el tipo de fascinación o *aura* misteriosa que nos invita a alcanzar un mundo invisible y trascendental.

---

46 André Bazin: ¿Qué es el cine? Madrid, Ediciones Rialp, 1966.

47 Jean Epstein: *La inteligencia de una máquina*. Buenos Aires, Ed. Cactus, 2015.

Incluso señala que el mecanismo técnico más acertado para este tipo de captación de lo real es el plano-secuencia; el cual, acompañado de una profundidad de campo amplia, permite una duración mucho más extensa del plano y un acompañamiento y movilidad de la cámara mucho más respetuosos con la realidad de las cosas. Por el contrario, los planos cortos, destinados a un montaje más en función de la narrativa y el relato (planos en los cuales Sergei Eisenstein creía ver una gran carga de contenido simbólico e incluso iconográfico), le niegan a la imagen esa aura fotogénica y la apreciación ontológica de la realidad. Bazin veía en este tipo de montaje una intención marcadamente ideológica, que impedía una apreciación detenida y tranquila de la realidad en su dimensión trascendental. Por eso Andréi Tarkovski decía, refiriéndose a su compatriota:

> No estoy nada de acuerdo con el modo de trabajar de Sergei Eisenstein, con sus fórmulas intelectuales, con sus planos en clave. (...). La forma de pensar de Eisenstein es despótica. Le quita a uno «el aire», aquello que es inexpresable, que quizá sea la característica más notoria del arte[48].

A modo de conclusión

Es indudable que uno de los síntomas más notorios de la evolución histórica de la cultura occidental es el deterioro y reducción de la función simbólica producida por la progresiva pérdida de la fe, no solo en los niveles religiosos sino también en los demás aspectos de la

48 Andréi Tarkovski: *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Ediciones Rialp, 3.ª ed., 1997, p. 211.

vida social. Este proceso de decadencia de la fe es un proceso de secularización y pérdida de las referencias y significaciones simbólicas de la vida y la cultura. La tendencia es, entonces, a que los significados de las cosas sean remitidos a sí mismos y que lo visible se explique también por sí mismo. Quizás la única «trascendencia» que permanece es la meramente utilitaria: una cosa o persona valen y significan aquello para lo cual sirvan o puedan prestar una utilidad. Por eso el único significado de la obra de arte, obra inútil por antonomasia, sea exclusivamente el utilitario. Esto en dos sentidos: o como decoración y lujo o como propaganda ideológica política, moral, religiosa, etc.

Sin lugar a dudas el cine es el arte de nuestro tiempo, tiempo secular y profano que hemos denominado *ateofánico.* Sin embargo, considero que la imagen cinematográfica podría ser sometida a una hermenéutica que restaure su valor trascendente mediante los parámetros de la *teología negativa* o de la *teodicea,* ya sea a través de la potenciación de la significación trascendente del *fuera de campo* o de la captación fotogénica de la realidad. De esta manera se evitarían los dos grandes peligros del arte moderno: ser «trascendente» en el sentido simplemente utilitario, o ser exclusivamente el vehículo para una tosca y cruda captación de la realidad, sin ningún sentido o valor estético trascendental.

EL AMOR ES MÁS FUERTE QUE LA MUERTE

Predicar el cristianismo no consiste en hablar de él, sino en hablar desde él.

Nicolás Gómez Dávila

El cine es, a su manera, la superación de la muerte.

Luis Alberto Álvarez

En sus escritos críticos –reunidos en tres tomos bajo el titulo *Paginas de cine*– Luis Alberto Álvarez abandona la forma tradicional con que la Iglesia católica se aproximaba al cine; esta era una forma confesional, apologética y moralista, que trataba de discernir qué películas se aprobaban o desaprobaban y cuáles se amoldaban a unos cánones morales y estéticos preestablecidos (era lo que yo llamaría régimen de censura).

En un mundo en que las mayorías eran cristianas es comprensible apelar al prestigio institucional o al principio de autoridad para que se acepten como verdades ciertas declaraciones. Pero, en un mundo que ya no es cristiano y en donde existe el pluralismo religioso con posiciones anticristianas, inclusive mayoritarias, la forma más adecuada de hablar de la verdad de Cristo es prescindiendo de declaraciones confesionales o basadas en principios de autoridad que solo operan para los cristianos. Lo mejor, pues, es ir a las cosas mismas de manera fenomenológica y ver qué es verdad y qué no, independientemente de que coincida o no con un mensaje preestablecido. Además, esta forma de ver las cosas es fundamental, pues abre un puente con las

visiones no cristianas del mundo y con la visión ecuménica de la que tanto hablaba Luis Alberto.

Él tenía muy claro que el mensaje de Cristo es verdad no porque lo dice Cristo sino que Cristo lo dice porque es verdad. La verdad, su autenticidad y autoridad, nace de las cosas mismas, no de quien la dice. El problema de la verdad no es, pues, fundamentarse en un principio de autoridad institucional o en el prestigio de una persona. No es porque lo diga un cristiano o la Biblia que algo es verdad, sino al contrario: porque es verdad, es cristiano y lo dice la Biblia. «La verdad es verdad, dígala Agamenón o su porquero», decía Antonio Machado. La verdad, como la Gracia, es como el viento: sopla donde quiere.

He querido preguntarme, entonces, de cuál verdad hablaba Luis Alberto en sus escritos sobre cine.

Sin más preámbulos, creo que esa verdad es el amor a la realidad, especialmente a la persona humana, y que este amor es redentor. En último término, como dice el *Cantar de los cantares*, el pensamiento crítico de Luis Alberto Álvarez está fundamentado en que «el amor es más fuerte que la muerte». Voy a tratar de explicar esto brevemente.

En primer lugar, preguntémonos cuál es la idea del amor que está implícita en su pensamiento. Yo creo que su idea del amor es la misma que la de la verdad: la aceptación de las cosas tal cual ellas son. Pero una aceptación y un reconocimiento gozoso, entusiasta y maravillado. El amor es la fascinación por el ser y por la realidad, es alegrarse de que todas las cosas son y existen. El amor es un rechazo a la Nada y al nihilismo.

En segundo lugar, se ha dicho que Luis Alberto era ante todo un humanista. Eso es correcto, pero yo creo

que hay que hacer aquí una precisión: el amor a la humanidad, al hombre en general, es un amor muy pobre, porque humanidad y hombre son conceptos abstractos y generales, que no se particularizan en nada ni en nadie. Mientras que el amor a la persona es ante todo una emoción, una aceptación gozosa y fascinada por el ser de alguien concreto y determinado. Es el amor a alguien que se mueve en el tiempo y el espacio.

Ahora bien, ¿cuáles son los parámetros dentro de los cuales se da este amor? La persona es una totalidad abierta, un ser en movimiento que viene del infinito y regresa a él, desde antes de nacer hasta después de morir. La persona es un todo integral, es decir, un compuesto armónico de materia y espíritu, que no depende solo de aquella pero que tampoco puede prescindir de ella. La persona lo comprende todo, tanto la vida física como la metafísica. Comprende además todo su actuar, bueno o malo, y va más allá, o más acá, de su comportamiento ético. Comprende también su particularidad física y mental, su condición étnica, edad, ideología, nacionalidad, clase social, integridad orgánica o intelectual, etc.

En ese sentido, cualquier clase de inhumanidad o de intento de despersonalización, cualquier pretensión en contra de esta integridad de la persona era rechazada por Luis Alberto. La pretensión de exaltar determinado tipo de persona en detrimento de otra; toda consideración parcializada de la persona; la valoración de aspectos inhumanos; la exaltación de fuerzas irracionales, instintivas, «tanáticas» o la mistificación de cualquier aspecto espiritual, sin tener en cuenta sus condiciones materiales, eran repudiadas por él.

Al lado de lo anterior, el amor a la persona es también la superación del egoísmo, el amor al Otro, la aceptación de la diferencia. Mientras más diferente o extraño sea el Otro, más obligado se está al amor. Pero, sobre todo, mientras más adverso nos sea. Por eso Chesterton decía que el amor al prójimo es lo mismo que el amor a los enemigos, porque en realidad nuestro enemigo es el prójimo.

Por otra parte, al lado de esta consideración amorosa de la persona, Luis Alberto veía en el amor una fuerza y una potencia redentora. Veía cómo el amor hace que la persona que ha descendido al infierno, aquel lugar donde no hay amor, se puede elevar a la realidad terrenal de lo humano, situándose en disposición para ascender a lo metafísico, trascendental y absoluto. Esta ascensión desde el Mal –debilidades, defectos, discriminaciones, injusticias, etc.– tenía para él un carácter redentor, más allá de la muerte. Luis Alberto creía firmemente –como san Pablo– que allí donde abunda el pecado sobreabunda la gracia.

Además, el poder redentor del amor lo entendía también en el sentido paulino de resurrección. Es decir, la idea que parte de la consideración de la persona como sustancia integral de cuerpo y alma. La persona no es materia arrojada al infinito sin ningún sentido ni espíritu puro que pueda prescindir de la materia. A cada cuerpo individual le corresponde también un alma, única e irrepetible. Por eso no se admite ni la reencarnación ni la clonación. A mi cuerpo solo le «sirve» mi alma y esta no puede «reencarnar» en otro cuerpo diferente al mío. El amor nos permite esperar que resucitaremos con este mismo cuerpo carnal y con la misma alma individual.

Preguntémonos, entonces, cómo se traduce todo lo anterior en términos cinematográficos.

El amor a la realidad y a la persona es el amor tanto a la creación divina como a la creación humana. Especialmente a la que no es utilitaria sino contemplativa. No me refiero a la creación artesanal o industrial sino a la artística. El arte expresa el ser y la realidad tal como son. El arte es, por tanto, manifestación y expresión del amor, tal como lo he venido considerando. Ahora bien, hay un arte en especial en el que Luis Alberto veía esa manifestación amorosa: el cine.

Pero no el cine en general sino un determinado tipo de cine. Luis Alberto fue un apóstol del cine de autor, porque la llamada «teoría del autor» es ver el arte del cine a partir de la realidad fundamental de la persona. Por eso le gustaba ver cómo en las películas sus autores se expresaban en sus personajes y estos en aquellos. Pero esto entendido no en términos de su biografía –de eso se ocupa la farándula– sino de cómo esa persona reflejaba en la obra lo que él llamaba una mirada particular y amorosa de la realidad.

Buscaba siempre la mirada personal y única de cada autor. Autor era para él aquel que reflejaba una mirada propia a través de su afecto o amor por lo real. No le gustaban los artistas impersonales o los que no transparentaran afecto por lo real. Por eso apreciaba la forma cómo se mirara la realidad y no se cansaba de repetir que en una película era más importante el *cómo* que el *qué*.

Además, esa mirada debía ser no solo compasiva y tolerante con el drama y la tragedia humanos sino también redentora. Así como le gustaba el tratamiento

amoroso de los personajes, con todas sus dimensiones, buenas y malas; no le gustaba la unilateralidad o el maniqueísmo de los héroes buenos buenos o malos malos, sino los héroes trágicos, buenos y malos al mismo tiempo, héroes caídos y vueltos a levantar gracias al amor.

En conclusión, a Luis Alberto Álvarez le gustaba las películas con estructura dantesca, no en el sentido terrorífico de esta palabra, sino aquellas que mostraran un viaje que, partiendo del Infierno, gracias al amor, se ascendiera al Purgatorio y nos dejara en disposición para alcanzar la Gloria celestial del amor divino.

LA MADRE DE LAS DISTOPÍAS

Las utopías parecen mucho más realizables hoy que lo que se creía antes. Ahora nos hallamos ante un problema terriblemente angustioso: ¿cómo evitar su realización definitiva?

Nicolás Berdiaev

I

Filosóficamente hablando, yo diría que toda utopía es platónica. Según Platón, este mundo que llamamos real y material es solo un reflejo, una copia imperfecta de un mundo supraterrenal y perfecto, llamado *el mundo de las ideas*. Allí, en ese cielo, en ese «no lugar», están las esencias y los arquetipos de las cosas que constituyen este mundo terrenal y sensible. Estas entidades inmateriales, intelectuales, son las cosas en sí mismas en su plena perfección. No es gratuito, entonces, que quizás la primera utopía política y filosófica propiamente dicha sea el célebre diálogo platónico *La República*. Allí Platón describe lo que él consideraba la sociedad, el Estado y la forma de gobierno ideales y los medios –también ideales– para alcanzar dichos fines.

Sin embargo, al lado de la utopía filosófica de Platón, en el pensamiento teológico de Occidente se encuentran también las utopías míticas o religiosas. Estas, al igual que aquella, sitúan en un más allá de los tiempos históricos y del mundo material y real, ya sea en el origen o al final, (*in illo tempore*), aquel estado feliz, ideal y utópico que llaman Paraíso o Cielo.

Ahora bien, en los siglos XVIII y XIX el pensamiento utópico sufre una radical transformación, a raíz del desarrollo científico y tecnológico y como consecuencia del proceso de secularización, desmitificación y ocaso de la fe religiosa. Por primera vez se ve como posible la realización intramundana e histórica de los ideales utópicos que antes fueron míticos y ultramundanos. Se abandona el principio platónico o judeocristiano de la utopía como supramundana y se empieza a creer que es posible su realización intramundana. Se genera, entonces, una nueva confianza, una nueva fe, un nuevo mito secular llamado Progreso y se cree que el ideal de construir una sociedad feliz se puede alcanzar en este mundo temporal e histórico, gracias a los nuevos progresos de la ciencia.

Creo que las dos principales filosofías más representativas de esta forma de ver las cosas son el positivismo de Augusto Comte y el comunismo de Carlos Marx y Federico Engels. En virtud del desarrollo y progreso de la ciencia positiva, por un lado, y al conocimiento de las leyes dialécticas de la historia, por el otro, estas filosofías establecen planteamientos ideológicos que permiten –según ellas– realizar un orden social y político que de alguna manera asegure, en un futuro no muy lejano, estados ideales de felicidad y concordia para el ser humano. A pesar de que el positivismo cientificista de Comte es una utopía de derechas y que el comunismo revolucionario de Marx y Engels es una utopía de izquierdas, ambas ideologías coinciden en su fe en el progreso histórico logrado gracias a la ciencia, y en la posible realización histórica y mundana de una sociedad feliz en el futuro.

II

Al igual que muchas de las utopías, las distopías son una creación de mundos imaginarios, ideales; pero en este caso ya no se trata de perfección y felicidad sino de todo lo contrario: imperfección e infelicidad. La distopía es lo que Aldous Huxley llamó *utopía negativa*.

Mirada con detenimiento, la distopía es una crítica del pensamiento utópico moderno: nos muestra cómo la posible realización concreta y material de los principios e ideales tiene como resultado no un estado de felicidad sino más bien de profunda infelicidad. Las distopías surgen, entonces, no como crítica al utopismo religioso y filosófico tradicional sino al utopismo moderno, ya sea de tipo positivista o de tipo marxista. Las distopías nos recuerdan: por una parte, que la característica de las utopías es precisamente la de ser sueños supramundanos, ideales, solo realizables en un más allá inalcanzable en este mundo y, por otra parte, nos advierten sobre el peligro que representa pretender realizarlas en este mundo, *hic et nunc*. Es en este último sentido que la distopía es una crítica del pensamiento utópico y científico modernos.

De estas dos vertientes de pensamiento utópico se desprenden las dos más importantes distopías literarias modernas: frente a la utopía totalitaria de la izquierda marxista, la mejor crítica distópica es la novela *1984* de George Orwell, mientras que frente a la utopía totalitaria de derecha, positivista y cientificista, la mejor es *Un mundo feliz* de Aldous Huxley. Sin embargo, a pesar de los muchos aspectos comunes entre ambas, yo creo que la crítica distópica de Huxley posee mayor relevancia y actualidad que la distopía orwelliana. Esto

porque el mismo desarrollo histórico contemporáneo se ha encargado de dar al traste con la utopía marxista, a raíz de la caída del poder soviético y su esfera de influencia; pero también porque la distopía de Huxley es una crítica a un mundo como el de hoy, en el cual reina de manera casi absoluta en las conciencias una mezcla de valores revolucionarios marxistas y de valores cientificistas y positivistas comteanos. En realidad, el totalitarismo al que nos vemos sometidos hoy en día es mucho más cercano a la «sociedad feliz» de Huxley que a la tiranía del «Gran Hermano» orwelliano.

Permítanme explicar esto recurriendo a las tesis políticas del conocido cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, a quien considero uno de los grandes pensadores políticos del siglo XX. Pasolini desarrolló una particular diferencia al interior del concepto de fascismo. Según él, hay dos tipos de fascismo: uno, el viejo fascismo o *paleofascismo* y otro, el nuevo fascismo o *neofascismo*. El primero corresponde a los sistemas políticos totalitarios que tienen su origen en el fascismo clásico, ya sea de tinte derechista –como el hitleriano o el mussoliniano– o de tinte izquierdista –como el soviético estalinista. El segundo es un nuevo sistema totalitario, neocapitalista, globalizado y regido por un nuevo poder único, cuyo aspecto más relevante es la homogenización absoluta de las conciencias, es decir, la propagación de una idea totalmente hedonista, burguesa y consumista de la vida. Todo esto, agenciado por los medios de comunicación masivos (TV, Internet, etc.).

Aunque el fin de ambas formas de fascismo es alcanzar una sociedad totalitaria, donde el poder político controle todos los aspectos de la vida, para garantizar supuestamente, por medios políticos y mundanos, la

felicidad, sin embargo, la diferencia principal entre ambos radica en los medios más que en los fines. En el caso del *paleofascismo*, su principal instrumento de poder y control social es la fuerza física y la violencia; mientras que el *neofascismo*, sin renunciar a la violencia, considera que los medios cruentos no garantizan la hegemonía totalitaria del poder y que son, más bien, los medios incruentos, «dulces» y no violentos, ejercidos sobre las conciencias y los cuerpos de los miembros de la sociedad, los más adecuados para alcanzar sus fines de control y orden social.

En último término, el neofascismo es el advenimiento –según Pasolini– de la sociedad más totalitaria y tiránica de toda la historia de la humanidad. Decía: «El viejo fascismo fue incapaz de arañar siquiera el alma del pueblo italiano; el nuevo fascismo, a través de los nuevos medios de comunicación, sobre todo la televisión, no solo la ha arañado sino que la ha lacerado, la ha violado, la ha afeado para siempre»[49].

III

Indudablemente, la sociedad distópica que describe Huxley en su novela *Un mundo feliz* es una sociedad totalitaria de corte neofascista, en el pleno sentido pasoliniano del término. Su «mundo feliz» es un mundo ficticio, situado en un futuro imaginario (año 632 después de Ford), en el cual, al final de grandes guerras mundiales, todo el planeta está unido en un solo Estado mundial, bajo un único poder y gobierno que ha eliminado la guerra, la pobreza, el crimen, los conflictos

---

49 Pier Paolo Pasolini. *Escritos corsarios.* Editorial Planeta. Barcelona. 1983. 1ª edición. Traducción de Hugo García Robles.

de clases, etc., y cuya civilización y cultura son homogéneas y únicas para todos.

En la nueva sociedad de Huxley, la piedra angular del control social y del poder político totalitarios es la producción en serie y estandarizada de seres humanos, gracias a los grandes adelantos en el campo de la genética, la biología y la medicina, igual a la de bienes y servicios ideada por Henry Ford siglos atrás (de aquí la veneración seudorreligiosa que se le rinde a este industrial norteamericano). En esta sociedad se ha alcanzado un desarrolladísimo control genético, pues no solo es posible –como hoy– la concepción *in vitro* sino también –a diferencia de hoy– la gestación de seres humanos en unas especies de incubadoras. Por tanto, para la reproducción del ser humano está totalmente suprimida la concepción mediante la relación sexual directa y la posterior gestación en el vientre materno. Existen, más bien, grandes fábricas de seres humanos, que se producen como salchichas. Además, es posible una especie de clonación o reproducción de individuos en serie. De alguna manera, Huxley ha previsto, ya desde 1930, una manipulación y control genético similar a lo que hoy se plantea como posibilidad hipotética, a partir del descubrimiento del genoma humano y la clonación biológica.

De esta forma, en el «mundo feliz» se producen cinco clases de seres humanos, necesarios para la configuración de los diferentes estratos o clases sociales, designados por Huxley con las cinco primeras letras del alfabeto griego: en la cúspide, los *alfas*; luego los *betas*, *gammas*, *deltas* y *epsilones*. Los *alfas* son la casta o clase superior, encargados del gobierno, dirección y administración planetaria. Luego se va descendiendo

paulatinamente, hasta llegar a los *epsilones*, que son la casta o clase inferior, encargados de realizar los trabajos físicos más simples y automatizados.

Una de las principales «virtudes» de este sistema de condicionamiento genético es que elimina todo tipo de conflicto social: por un lado, suprime la competitividad profesional, porque la gente está atada a su trabajo y lo disfruta, de tal manera que nunca desea tener otro; por otro lado, no hay conflicto de clases, porque cada miembro recibe el mismo salario, alimentación, habitación, etc.; y no existe el deseo de cambiar de clase, pues cada quien está condicionado genéticamente a ser «feliz» como es y con lo que tiene, desde que nace hasta que muere, o mejor, desde que se produce hasta que se desecha. Esta inmovilidad social crea también una especie de comunismo o camaradería, pues todos viven bajo el miedo de tener algún tipo de identidad personal o ser diferente a los otros (tal es el conflicto de Bernard Marx, uno de los personajes principales). Pasar el tiempo en soledad es considerado una peligrosa pérdida de tiempo y dinero, se identifica con el deseo de adquirir identidad personal y es un síntoma de alta peligrosidad. Los diferentes condicionamientos lo entrenan a uno para nunca estar solo y permanecer siempre «feliz» en la compañía de los de su clase.

Gracias a los adelantos en genética, se logra la reproducción artificial y la sexualidad pierde, entonces, su sentido reproductivo, quedando relegada al ámbito exclusivamente placentero y recreativo. En consecuencia, si la función reproductiva desaparece, pues de esta ya se encarga el Estado mediante las grandes fábricas de seres humanos, el rol social de padre y de madre también desaparece. Al mismo tiempo, se desarticula

cualquier noción de familia basada en la paternidad o maternidad biológica; y esta tampoco es reemplazada, por ejemplo, por familias adoptivas de parejas no gestantes. En este «mundo feliz» todos son hijos biológicos y adoptivos del Estado; por tanto, la familia tradicional queda abolida, siendo sustituida por una especie de «familia» universal o estatal.

Huxley describe todo lo anterior con un gran sentido del humor y del sarcasmo, porque en esta sociedad feliz para insultar gravísimamente a alguien basta decirle simplemente «papá», «mamá» o «hijo» (esto equivaldría a decirle «hijo de puta»). También significaría retrotraerlo a los tiempos más «atrasados e incivilizados, bárbaros y salvajes», en los que los hombres tenían esa «grosera e inmunda» práctica de la relación sexual con fines reproductivos. Porque también la sexualidad queda relegada única y exclusivamente al placer físico y el amor entre seres humanos que involucre el propósito de crear una familia con hijos está proscrito. Es que en la sociedad feliz están prohibidos y desterrados no solo la familia sino también el amor. Solo hay relaciones de mutua conveniencia, camaradería laboral y de placer sexual. Además, como están suprimidas todas las diferencias, el amor como aceptación del Otro como alguien diferente no existe.

En segundo lugar, al lado del determinismo genético (el cual está más enfocado al plano de lo físico) está el determinismo psicológico, mediante la técnica llamada por Huxley *hipnopedia*. La repetición constante y omnipresente, desde el momento mismo de la gestación hasta la muerte, de eslóganes que indican modos de comportamiento y que afirman en todo momento que se vive en el mejor de los mundos y que se es feliz,

hacen que cada uno mantenga presentes permanentemente las ideas de bienestar, comodidad y modos de comportamiento adecuados en cada situación. Los mensajes hipnopédicos son formas de percepción semiconsciente, por fuera del límite de la conciencia. Estos mensajes repetidos una y otra vez sin cesar, miles o millones de veces, terminan por entrar en el cerebro de aquellos que incluso no hacen nada por percibirlos o que se niegan conscientemente a recibirlos. En síntesis, pues, el método hipnopédico, como forma de publicidad subliminal, está dirigido a vencer y subyugar todo tipo de razón crítica o de búsqueda individual de la propia identidad. No solo todos se comportan sino que piensan igual. Es el mundo del neofascismo, descrito con horror por Pasolini.

Unido a los dos anteriores modos de condicionamiento y determinismo psicofísico, existe un tercero, consistente en una droga llamada *soma*, que es la encargada de remediar los trastornos o fallos que puedan tener los dos primeros. Es decir, cuando alguien tiene alguna contrariedad o problema con sus semejantes, o siente que se está apartando del comportamiento generalizado y común, recurre al *soma*, droga poderosa que alivia cualquier malestar e inmediatamente estimula un gran placer psicofísico. La ventaja que tiene esta droga es que es perfectamente legal y socialmente aceptada y no produce trastornos físicos o psíquicos graves. En este sentido, es una droga ideal, es decir, utópica. Es, sin lugar a dudas, la droga de la felicidad y es provista por el Estado de manera gratuita.

Pero, además del placer psicofísico, el *soma* tiene otra función clave: suplir la necesidad de trascendencia religiosa y ser remedio para la soledad, propiciando

una especie de eufórica comunión espiritual. El soma prioritariamente se usa en grandes reuniones sociales, similares a los ritos y cultos religiosos del pasado, donde se crean estados orgiásticos y de gran exaltación colectiva. El manejo de este tipo de aspectos seudorreligiosos es también estatal y se realiza en grandes clubes. En realidad, este sucedáneo de la religión elimina todo tipo de deseo de absoluto y de trascendencia. Como afirma irónicamente Huxley, «el soma tiene todas las ventajas del cristianismo y del alcohol y ninguna de sus desventajas».

En cuarto lugar, en el plano del entretenimiento y del arte, el condicionamiento psicológico está reforzado también por la única forma de «arte» que existe en la sociedad feliz: una especie de síntesis de todas las artes llamada *sensorama*. Un cine con proyecciones en tres dimensiones, que está dirigido a estimular todos los sentidos del espectador: tanto la vista como el oído, el olfato y el tacto, mediante unas esferas colocadas en las butacas. Eso sí, solo se proyectan películas de poco contenido y mucha acción, cargadas de fuertes estímulos sensoriales. Es decir, filmes con argumentos extremadamente banales, pero altamente estimulantes desde el punto de vista emocional y sensitivo; nada que lleve a problematizar o criticar el estado generalizado de «felicidad» y «bienestar» colectivos.

Por último, en el terreno de la economía (si bien en la novela no se profundiza mucho este aspecto), se advierte que el consumismo es el pilar económico principal, pues garantiza el placer en el terreno de los deseos materiales y espirituales. El condicionamiento al consumo se refuerza con la repetición de los eslóganes hipnopédicos como, por ejemplo, el de «terminar es mejor que

remendar» o «más puntadas, menos riqueza», etc. Es decir, siempre que algo no sirva es necesario comprarlo nuevo y nunca pensar en repararlo; además, el constante consumismo garantiza el pleno empleo universal.

En síntesis, pues, la religión, la filosofía y el arte tradicionales son reemplazados por una seudorreligión perfectamente secular, laica y hedonista, llamada *fordismo*, con sus altas dosis de soma y sus grandes ritos orgiásticos y por una seudofilosofía que está enfocada exclusivamente a la praxis, el bienestar y el confort. Una filosofía –si es que así se puede llamar– puramente pragmática y cientificista, en la que solo se piensa en función de la administración, el control y el placer; y que solo busca la perpetuación de la «felicidad social», gracias a los adelantos científicos y técnicos. Habría que agregar, finalmente, que cualquier vestigio de memoria histórica está totalmente suprimido. El dogma principal de la sociedad feliz de Huxley es el de que «todo tiempo pasado fue peor» y que la sociedad actual es feliz porque ha abandonado todos los valores del pasado, debido a que estos habían sido la causa de la infelicidad de la humanidad.

Ahora bien, falta señalar que la crítica irónica y distópica de Huxley se logra mediante el contraste entre la sociedad supuestamente feliz, desarrollada y civilizada, y lo que él llama reservas o reductos donde están concentrados los «salvajes». Ese mundo –llamado *Malpais*– es un mundo «infeliz» y atrasado, que mantiene las tradiciones del mundo antes de Ford; es decir, antes del advenimiento del Estado mundial. Todo lo que no tiene sentido en la sociedad feliz lo tiene aquí: el dolor y el sacrificio, la religión trascendente (en el sentido tradicional), la filosofía, el arte, la historia y la lite-

ratura, etc. Es el caso, por ejemplo, de John el Salvaje –otro de los protagonistas de la novela– quien guarda clandestinamente, como el objeto más subversivo de todos, un ejemplar de las obras completas de Shakespeare[50]. Esto es, además, lo que permite a John referirse irónicamente al mundo civilizado como «*Oh brave new world*»[51], repitiendo las palabras de Miranda en *La tempestad* de Shakespeare.

Pero lo más «grave» de todo es que en este mundo de los salvajes todavía existen relaciones sexuales con sentido reproductivo y, por tanto, se trata de una sociedad que fundamenta el orden social en la familia biológica y el amor. Además, el sufrimiento y el dolor son parte esencial de la vida y, por ende, existe la posibilidad de los conflictos y la guerra. Son atrasados en materia científica y económica y, para acabar de ajustar, son sucios y padecen enfermedades.

Frente a esta disparidad de mundos, el punto central de la distopía de Huxley es que, sin lugar a dudas, es preferible el mundo infeliz de la cultura tradicional de los salvajes antes que el mundo aséptico, hedonista y civilizado, neofascista y totalitario, de los «felices». Esto, por una razón muy simple: en el mundo atrasado de los salvajes todavía hay reductos de libertad y amor, mientras que en el adelantado de los civilizados todos son «felices» pero ninguno es libre o es amado. En el mundo feliz no existe libertad, porque todos están condicionados y controlados desde que los producen hasta que los desechan.

50 En esto de un «mundo feliz» sin libros, Huxley se anticipa también a la distopía de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury.

51 Título de la novela en inglés, que es traducido acertadamente al español como *Un mundo feliz*.

IV

Existe un pequeño ensayo –publicado en 1576– escrito por un adolescente de tan solo diecisiete años llamado Étienne de la Boétie, cuyo título sugestivo es *Discurso sobre la servidumbre voluntaria*. Quién sabe si Huxley lo leería, pero el planteamiento es profundamente similar al suyo: el ser humano prefiere la seguridad a la libertad. O mejor: el hombre prefiere voluntariamente la esclavitud a la libertad, porque la esclavitud da seguridad y es placentero vivir una vida sin riesgos pero en la cual estén garantizadas las necesidades básicas. Por otra parte –y esto es lo interesante– De la Boétie afirma que esa renuncia voluntaria a la libertad y la generalizada aceptación del estado de servidumbre son, sin lugar a dudas, el fundamento del poder político, sobre todo el tiránico y totalitario.

Al igual que el de Étienne de la Boétie, *Un mundo feliz* es, pues, un texto libertario, en el cual la libertad es el valor fundamental. Huxley nos muestra cómo existe el terrible riesgo de que todos –o casi todos– lleguen a creer que lo más peligroso o antisocial es el hombre libre y que esta es la causa de la infelicidad. Estamos, entonces, ante el aspecto más aterrador de la distopía huxleyriana: el totalitarismo democrático. Pero, ¿no es esto un oxímoron? ¿No es el sistema democrático lo contrario a los sistemas totalitarios? Precisamente ese es el punto: según Huxley –siguiendo de alguna manera a De la Boétie– es posible una democracia totalitaria, en la cual todos, o la mayoría, libremente aceptan, en consenso, renunciar a la libertad en aras de una seguridad democrática de esclavos.

Huxley ve que los valores filosófico-políticos de la sociedad de su tiempo están encaminados a la supresión de la libertad y lo más grave es que esto se da con el consentimiento de todos, gobernantes y gobernados. Es decir, de manera democrática es posible pasar de un viejo poder *paleofascista*, que se sustenta en el miedo a la violencia (terrorismo), a un poder *neofascista* fundamentado –como decía Erich Fromm– en el miedo a la libertad.

V

En conclusión, gracias a distopías como la de Huxley, podemos apreciar que las más bellas y perfectas construcciones intelectuales y científicas, cuando son llevadas al plano de su realización concreta y real, terminan en terribles tragedias y en la construcción de totalitarismos absolutamente inhumanos.

La distopía nos advierte, en último término, que el ser humano, a partir de sus instrumentos mentales y sus creaciones culturales, no puede lograr instaurar un orden que, en el plano de lo real, coincida con lo ideal. Al contrario, nos señala que el orden social ético y político solo puede alcanzar algún tipo de perfección y estabilidad, más o menos feliz, contando y respetando aquellos aspectos de la realidad que son imponderables, imprevisibles, impensables, incontrolables, desconocidos y misteriosos.

Por otra parte, la distopía nos advierte también sobre la relatividad y contingencia de la política y del poder humano. Nos muestra, de manera metafórica, la incapacidad e imposibilidad de que este sea el medio adecuado para alcanzar la felicidad plena.

La distopía es una crítica al poder, concretamente al poder en su pretensión de erigirse como absoluto, que es lo que conocemos en términos políticos como totalitarismo. La distopía es, pues, una crítica a los totalitarismos, sean estos de izquierda o de derecha, y nos advierte sobre la ingenuidad de creer que si el poder político se erige como poder absoluto se pueda lograr el ideal de la felicidad[52].

Al mismo tiempo, la distopía es una crítica a la fe en la ciencia, a la mitificación de aquello que precisamente no es posible mitificar: la verdad científica.

Sabemos que el ser humano no se contenta con poco: solo lo satisface el absoluto y solo encuentra la felicidad en la realización de sus sueños de manera plena. La tragedia humana radica en que este absoluto no se puede alcanzar a partir de las condiciones reales y concretas de que dispone. El hombre solo dispone de medios relativos. Él mismo es relativo y limitado, y ve que el absoluto de su felicidad lo rebasa, lo supera y es inalcanzable a partir de sí mismo y de sus creaciones más poderosas. Solo un poder absoluto puede darnos lo absoluto, pero el poder humano no es absoluto y su pretensión de serlo es irreal. El mensaje distópico, entonces, termina por coincidir de alguna manera con los mensajes utópicos, metafísicos y teológicos del pasado: solo lo absoluto, es decir, aquello que está más allá de nosotros y de este mundo, puede darnos la perfección y la felicidad, que es lo que verdaderamente desea el corazón inquieto del hombre. Pero esta felicidad está reservada para un más allá supramundano: aquel Cielo o Paraíso utópico del que nos hablaban las antiguas tradiciones religiosas.

52 Cfr. Talmon J.L. Los orígenes de la democracia totalitaria. México. Aguilar, 1956.

PLEGARIA ANTE LAS CENIZAS DE PASOLINI

I

¡*Oh, generación desgraciada,*
que obedecimos desobedeciendo!
Antes todo estaba claro:
Mira que he puesto mi palabra en tu boca,
mira que he puesto una imagen en tu mirada.
El profeta traía la esperanza,
era *la voz que clamaba en el desierto*
anunciando *una tierra donde mana leche y miel*.
Ahora, una vez más, tus designios
se han vuelto indescifrables.
¿Será posible que estemos condenados
a equivocarnos siempre?
Ya hemos perdido el sentido de lo sagrado,
ya todo ha sido profanado, hasta lo más divino.
Caminamos, como Edipo,
sordos y ciegos por el desierto.
¿Qué extraño profeta es este
que ya no trae ninguna salvación?
¿Quién es esta ave rara y de mal agüero
que anuncia la perdición?
Como Pablo en New York (Roma) o en París (Atenas)
recorre desnudo las calles, como Isaías,
con su *pene pequeño, todo piel y pelos,*
pero capaz de cumplir con su deber.
Ya es demasiado tarde,
las luciérnagas han desaparecido,
el día se ha vuelto noche
y la vida es una ciudad asediada,
en donde al Poder le está permitido todo.

II

¿Qué podemos esperar Señor?
¿Visiones, voces o inspiraciones?
¿Lamentación o diatriba?
¿Prosa o lírica?
¿Sermón o sátira picaresca?
¿La lengua escrita de la realidad?
(*La Ricotta, Pajarracos y pajarillos,*
El Evangelio según San Mateo…)
Más allá, en el silencio místico del metalenguaje,
ni el rostro de la Callas,
ni los rostros de los Orestes africanos
nos dicen nada.
Todo se ha vuelto una esfinge muda.
El silencio absoluto de los signos.

III

¡Oh, *divina mímesis!* ¡Oh, *divina mímesis!*
¡Todo era santo!
Los *muchachos de la vida*, el cielo, la luz,
la belleza de los cuerpos desnudos al mediodía,
bañándose con la inocencia de los animales.
Empirismo herético, corsario y luterano.
¿Por qué, Señor, lo hiciste abjurar de la vida?
Cambiaste el amor a la realidad por el odio.
Todo se ha corrompido,
hasta el cuerpo santo del pueblo.
Un nuevo totalitarismo lo cubre todo.
Ya no hay más rito sagrado que el consumo.
Ya no hay más dios que el fetiche de la mercancía.
Un neofascismo que ya no necesita
de la fuerza y de la sangre.

(Mussolini y Hitler *fueron incapaces*
de arañar siquiera el alma del pueblo).
Ya no quedan mitos, *Gennariello,*
hoy las Vírgenes ya no lloran.
Solo queda el ídolo fáustico del consumo,
la verdadera *religión de mi tiempo*,
que lo promete todo a cambio del alma.

IV

Como Natán con David,
como Isaías con Ajaz,
como Jeremías y Ezequiel con Sedecías,
imprecaste al Poder.
¿Pero qué Poder era este?
Un nuevo Poder (*escribo «Poder» con P mayúscula,*
solo porque no sé en qué consiste
ni quién lo representa. Tan sólo sé que existe).
Un Poder asesino de la cultura,
que lo ha vuelto todo igual.
No solo los cuerpos de los jóvenes
sino también sus conciencias.
Mutación antropológica:
En el 68, en el Primer Mundo,
los cabellos largos *expresaban «cosas» de izquierda*,
pero muy pronto en el Tercer Mundo los jóvenes
también se dejaron crecer el pelo y decían:
¡*Somos burgueses y nuestro cabello largo testimonia*
nuestra modernidad internacional de privilegiados!
Ya no hay esperanza.
El apocalipsis absoluto.
El totalitarismo perfecto.
Un *mundo feliz* que no quiere

ser salvado de su hedonismo,
y que goza su castigo como si fuera su salvación.

V

El desierto era el lugar de los profetas,
pero hoy todo es el desierto
(*Pocilga*, *Teorema*, *Medea*, *Edipo rey…*)
El mundo se ha vuelto un paraíso infernal
consumista y homogenizado.
Lasciate ogne speranza, voi ch'entrate.
Ya no hay lugar ni para la tentación.
El reino absoluto del nuevo Satán,
nuevo Luzbel que con su gran vientre
lo digiere todo, hasta su propio veneno.
Ya no hay revolución posible.
(*Saló*) solo la obscenidad de un Poder
que hace lo que quiere.
Nada es más anárquico que el Poder.

VI

En todo momento impertinente,
siempre políticamente incorrecto:
Demasiada libertad sexual os convertirá en terroristas.
El problema del aborto está en el coito.
Los jóvenes se drogan por falta de cultura.
La Iglesia ha pactado con el nuevo Satán.
En el 68 estuve al lado de los policías,
porque los policías son hijos de los pobres.
El burgués no tiene salvación
ni cuando lo visita el ángel de la pureza.
El *Teorema* es irrefutable:

Hay que odiar lo burgués,
hoy todo es burgués,
luego, ya no hay redención posible.

VII

¡Ay!, Señor, ¿por qué nos mandaste este apóstol
a nosotros los neopaganos,
que solo esperamos que Cristo vuelva
para pedirle un autógrafo?
(*Texanos* «*Jesús*»*:*
No tendrás otros jeans *más que a mí*).
Ante su cuerpo lacerado,
como un *ecce homo* en una playa de Ostia,
sin saber qué significa,
te ruego, Señor, desde mi incredulidad,
que intercedas por el alma hermosa
de este pederasta, ateo y comunista
que escogiste para ser nuestro ángel-profeta.

A modo de conclusión

NOTAS SOBRE FILOSOFÍA, LITERATURA, CINE Y CRÍTICA

Todo el mundo tiene dos oficios: el propio y el de crítico de cine.

Francois Truffaut

I

Pienso que para entender las complejas relaciones entre cine, literatura y crítica habría que partir de la diferenciación filosófica fundamental entre concepto e imagen. Esto, simplemente, porque considero que el medio de expresión fundamental de la literatura es la palabra, y quien alude a palabras alude a conceptos, mientras que el medio expresivo del cine son las imágenes y estas se refieren no a conceptos sino a las cosas mismas.

Primero, entonces, habría que preguntarse, ¿qué es un concepto? (que es lo mismo que preguntarse por cuál es el concepto de concepto). Pongamos un ejemplo: yo veo (percibo) una naranja. Esta son estímulos lumínicos (luz) que son captados por los ojos (sentidos), que luego viaja por el nervio óptico hasta el cerebro, para que este finalmente detenga ese flujo lumínico y forme una imagen-concepto mental de la naranja.

En este proceso biofísico, el cerebro cumple las siguientes funciones: 1) Detiene el flujo lumínico y fija la luz que forma la imagen mental (en este sentido es que Henri Bergson dice que el cerebro es una "pantalla" o que Aristóteles dice que es una *tabula rasa*). 2) Suprime la materialidad de la cosa (en este otro sentido el cerebro es como un "agujero negro" que elimina la materia de las cosas y "crea" antimateria). 3) Forma el

concepto que es como la "imagen inmaterial" de la cosa (según la filosofía aristotélico-tomista es el llamado *entendimiento agente* el que cumple esta función mientras que el *entendimiento posible* es el que fija e identifica la imagen correspondiente a cada concepto). En conclusión, la imagen-concepto mental es una moneda con sus dos caras: una material (la imagen formada por la luz) y otra inmaterial (el concepto propiamente dicho).

El concepto es, entonces, la cosa inmaterial que aparece en el cerebro como fenómeno de conciencia, la naranja inmaterial, que reúne y se adecúa a todas las naranjas del universo, más allá del espacio y del tiempo, no importa si son verdes, maduras, secas o jugosas, chinas o japonesas; cualquier naranja. Esa idea siempre será la misma en cualquier parte o momento. Es "eterna", o como dice Spinoza, pone las cosas *sub specie aeternitatis* (bajo la forma de la eternidad). La imagen, por su parte, no es sino una naranja concreta, ubicada en el tiempo y en el espacio.

Ahora bien, lo interesante de todo este proceso no es ni la percepción sensorial, ni la detención del flujo de luz, sino esta formación o creación del concepto o idea inmaterial de la cosa. Lo misterioso y fascinante es ese paso, o mejor, esa referencia, esa intencionalidad –para utilizar el lenguaje husserliano– que va de lo particular a lo general, de lo concreto a lo abstracto, de lo múltiple a lo uno, de lo móvil a lo estático, de lo espacial a lo inespacial, de lo temporal a lo eterno, en último término, de lo material a lo espiritual.

De cualquier manera, es un imposible ontológico separar una de las caras de esta imagen-concepto mental y "ver", por ejemplo, directamente el concepto inmaterial. No podemos ir directamente al concepto, sin pasar

antes por ver las cosas materiales. Se requeriría de la existencia de seres inteligentes pero inmateriales, incorporales, de espíritus puros como los ángeles para poder hacer esto directamente. Es imposible pensar el concepto o idea en su estado puro, inmaterial; siempre todo concepto viene arraigado, encarnado en una imagen material. El matemático más matemático puede pensar la idea de triangulo en su forma más pura pero siempre habrá una imagen en su mente, así sea vaga, de tres líneas formando un polígono.

Esta imposibilidad ontológica la podemos ver ilustrada en la película de Wim Wenders, *El cielo sobre Berlín.* Cuando Damiel, el ángel posmoderno que merodea las bibliotecas berlinesas, "coge" un lápiz que alguien tiene sobre una mesa, lo que "agarra" directamente es la esencia, el concepto del lápiz y no el lápiz material, el cual permanece sobre la mesa. Sin embargo, a Wenders no le queda otra alternativa para ilustrar este fenómeno metafísico e invisible que recurrir a una analogía visual mediante la duplicación (por medio de la sobreimpresión) de la imagen del lápiz.

II

El lenguaje está formado por palabras que son las representaciones de los conceptos, no imágenes –fotográficas o cinematográficas– de las cosas. Las palabras son imágenes-signos, escritos o fonéticos. La palabra N-A-R-A-N-J-A, por ejemplo, no describe la figura de una naranja sino líneas formando una figura abstracta como la N o la A, etc. El lenguaje es una representación (imágenes-signos de letras o sonidos) que no tiene nada que ver con la representación fotográfica de

la cosa. Debido, entonces, a esta representación de la cosa por medio de signos abstractos (líneas o sonidos) la palabra a lo que alude es al concepto y no a la imagen. Si escribimos “naranja” no estamos hablando de una particular sino de cualquier naranja. Por eso el lenguaje escrito o hablado es, en principio, mas conceptual que imaginativo.

La literatura es el arte de la palabra y por tanto está mucho más cercana a los conceptos que a las imágenes. En concreto: en la literatura la moneda de la imagen-concepto muestra más su cara conceptual que su cara imaginativa; en el cine**,** por el contrario, se muestra más la de la imagen que la del concepto.

Sin embargo, en la literatura hay grados de mostrar el concepto y ocultar la imagen: en la que predomina de forma eminente la cara del concepto es la de los textos filosóficos o científicos (ensayos, tratados, etc); mientras que en la que predomina la cara de la imagen es la narrativa (novela, el cuento o la poesía, etc.) Es que se podría decir que este género literario lo que buscan es “fotografiar” con palabras-conceptos la realidad. Por eso es que este tipo de texto es el más apto para ser adaptado en el cine.

Pongamos un ejemplo a este respecto: ante la pregunta ¿qué es el hombre? un filósofo como Aristóteles responde: el hombre es una animal racional. Cuatro conceptos: hombre, no una imagen de Pedro o Pablo; animal, no un perro, gato o caballo, sino un ser dotado de un cuerpo que se mueve y vive autónoma y racionalmente, es decir que posee esa capacidad de formar imágenes-conceptos que le permiten pensar y actuar libremente. Y eso por no hablar del verbo *es* que representa el concepto bien complejo de ser.

Mientras que un novelista como Cervantes responderá a la pregunta ¿qué es el hombre? de una manera muy diferente: el hombre es este solterón flaco de unos cincuenta años que vive acompañado por su criada, en un lugar de la Mancha; que pasa sus días matando el tiempo leyendo novelas de caballería y que un día cualquiera decide que en vez de vivir la vida "virtual" de sus héroes literarios lo mejor es encarnarlos al precio así sea de quedar en ridículo y ser tildado de loco; que finalmente hace coraza, lanza, caballo, dama y hasta escudero de lo que dispone al alcance de su mano y sale a recorrer el mundo para hacer realmente lo que hacen los caballeros ficticios de las novelas. En último término, Cervantes nos muestra una imagen de un hombre y no un concepto.

Pasemos ahora de la literatura al cine que es lo que me interesa. Tomo como ejemplo la novela de Benito Pérez Galdós, *Nazarín* (1895), adaptada magistralmente al cine por Luis Buñuel en 1959.

En aras de la brevedad cojo únicamente el primer párrafo introductorio de la escena en la cual el cura Nazarín realiza el milagro de curar una niña. Galdós narra:

> En un bodegón mísero, con suelo de tierra, paredes agrietadas, que más bien parecían celosías por donde se filtraban el aire y la luz, el techo casi invisible de tanta telaraña, y por todas partes barricas vacías, tinajas rotas, objetos informes, vio Nazarín a la triste familia, dos mujeres arrebujadas en sus mantones, con los ojos enrojecidos por el llanto y el insomnio, escalofriadas, trémulas. La Fabiana ceñía su frente con un pañuelo muy apretado, al nivel de las cejas: era morena, avejentada, de carnes enjutas, y vestía miserablemente. La Beatriz, bastante más joven, si bien había cumplido los veintisiete,

> llevaba el pañuelo a lo chulesco, puesto con gracia, y su ropa, aunque pobre, revelaba hábitos de presunción. Su rostro, sin ser bello, agradaba; era bien proporcionada de formas, alta, esbelta, casi arrogante, de cabello negro, blanca tez y ojos garzos, rodeados de una intensa oscuridad rojiza. En las orejas lucía pendientes de filigrana, y en las manos, más de ciudad que de pueblo, bien cuidadas, sortijas de poco o ningún valor...[53]

A pesar de la intensión de Galdós de concretar lo máximo posible las imágenes y detalles descriptivos del lugar y los personajes, de todas maneras la literatura permanece en un grado suficiente de abstracción conceptual, así sea mínimo, que permite que quien adapte el texto al cine no tenga que ser estrictamente fiel al mismo; además este tipo de fidelidad "literal" es, por lo demás, imposible pues toda descripción literaria, por muy abundosa y detallada que sea, deja siempre algunos aspectos indeterminados[54] y sin mencionar.[55] Este grado de indeterminación es el que permite a Buñuel adaptar el texto al México de los años cincuenta y jugar con el aspecto de los personajes sin ceñirse exactamente a lo que describe Galdós. Pueden ser ejemplos de esto –entre muchos otros– cuando Buñuel hace que este encuentro del cura con las mujeres sea al exterior y no al interior del rancho donde está la niña o que Bea-

---

53 Pérez Galdós, Benito. *Nazarín.* (1.895). Disponible en: https://outlook.live.com/owa/?mkt=es-us&path=/mail/inbox

54 Cfr. Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria.* Aguilar. Altea. Taurus. Alfaguara. México. 1998.

55 Por esto pienso que el intento de equiparar la novela a una película a través de la descripción detallada de los objetos, preconizado por la llamada "nueva novela" o "novela objetual" a mediados de la década de 1960 en Francia por autores como Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, etc. es un intento fracasado e imposible. La "nueva novela" fue un fracaso literario y un éxito (como guionistas) cinematográfico.

triz tenga un pequeño cesto en su mano izquierda, el cual Galdós para nada menciona, etc.

Pero si el anterior es el caso de pasar de la novela al cine, ¿cómo sería el extraño y complejísimo caso de pasar directamente de un tratado de filosofía al cine? El 12 de octubre de 1927 Sergei Eisenstein escribe en su cuaderno de notas: «está decidido filmar *El Capital* de Karl Marx». Empresa titánica e imposible, ¿cómo trasladar directamente conceptos tan complejos como por ejemplo el de *mercancía* a imágenes? La idea abstracta no puede ser representada con una imagen de una o varias mercancías, se tiene que recurrir al menos a contar una "historia" o narración más o menos extensa, que, al final, nos dé una idea de lo que quiere decir Marx con este concepto; pero más difícil aun sería mostrar cómo este concepto se vuelve un fetiche en la estructura del sistema capitalista de producción. Por otra parte, trasladar los miles de conceptos que constituyen la obra marxiana sería una tarea infinita. El mismo Eisenstein ha dicho, con lucidez, que toda película se puede reducir a una sola idea fundamental; se requerirían entonces miles de películas para llevar a cabo su descomunal propósito.

El director alemán Alexander Kluge realiza un gigantesco experimento fílmico que dura alrededor de nueve horas y al cual llamó *Noticias de la actualidad ideológica: Marx/Eisenstein/El Capital* (2008). En esta película "ensayo" Kulge trata de reflexionar sobre la ideología marxista, a partir de la idea de Eisenstein sobre filmar *El Capital*. Sin embargo el intento del cineasta alemán es de alguna forma un imposible porque se trata de representar lo irrepresentable, hacer cine con un material no cinematográfico. De alguna manera, el intento de Kluge fue un propósito angelical que se volvió inhumano.

III

Cuando el cine aparece a finales del siglo XIX y principios del XX, los ambientes académicos e intelectuales europeos se muestran escépticos y desconfiados con este nuevo arte de las imágenes móviles, pues consideran que por este medio es imposible alcanzar un mínimo de nivel reflexivo que le dé algún estatus filosófico. Esto es ratificado de manera precisa por el académico y novelista francés George Duhamel, quien después de haber asistido por primera vez a una proyección cinematográfica, escribió: «ya no puedo pensar lo que quiero, las imágenes móviles sustituyen a mis propios pensamientos».[56]

Se ha dicho, entonces, que lo bueno de ver cine es que no se piensa, que lo divertido es esa distracción que nos hace escapar del mundo y del pensamiento y nos remite al mundo de las emociones, sensaciones y fantasías puras. Que el cine es un lenguaje emocional e irracional. Pero esto es cierto solo en parte, porque –como ya lo dije– es imposible separar las imágenes de los conceptos; es tan imposible como dejar enteramente de pensar o de sentir. No hay lenguajes puramente imaginativos o puramente conceptuales (no somos ni animales ni ángeles). Siempre la moneda tiene dos caras y renunciar enteramente a una de ellas no es posible. Por eso cualquier película, por idiota que sea, por cargada que esté de acción y emoción, siempre esconderá una idea del mundo, una concepción de la vida, una política, una filosofía, una teología, una idea como decía Eisenstein.

56 Citado por: Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2.* Ediciones Paidos. Barcelona. Buenos Aires. México. 1ª edición. 1987. Pag. 223.

Tampoco hay filósofos puramente conceptuales, todos de alguna manera recurren a imágenes que sirven como ilustraciones de sus ideas. Basta por ejemplo citar la celebérrima imagen de *la caverna* a la que recurrió Platón para explicar qué era la filosofía.

Para concluir haría falta hacer una referencia, así sea breve, a la crítica de cine. ¿Dónde se podría ubicar a la crítica en este esquema planteado? Precisamente allí donde me propongo sacar a relucir esas ideas, esos conceptos, esa forma de pensar con imágenes que están detrás de todo cine. La crítica de cine es hablar de cine, es devolver las imágenes a los conceptos, hacer literatura a partir del cine; pero literatura filosófica, no narrativa, es ver lo que la película piensa, desentrañar esas concepciones filosóficas que subyacen detrás de las imágenes. Si el proceso de creación del cine parte del concepto (la "idea") sobre la imagen, luego pasa por la literatura (el guion lo es de alguna manera), en la cual se empieza a darle relevancia a la imagen sobre el concepto, finalmente la moneda se invierte y aparece la película, en la cual reinan las imágenes sobre los conceptos; pero aún queda el epilogo del proceso, el espectador, quien al opinar (hablar) sobre las imágenes vuelve al lenguaje y por tanto a los conceptos de donde se partió. Este epilogo verbal es sin más la crítica. Salimos de la filosofía, pasamos a la literatura, llegamos al cine, pero finalmente regresamos a la filosofía. La crítica no es sino, entonces, desentrañar la filosofía que subyace en las películas. Toda imagen esconde una idea por eso toda película, por buena o mala que sea, es susceptible de crítica.

ÍNDICE DE NOMBRES Y TÍTULOS DE PELÍCULAS Y LIBROS

Este libro se terminó de imprimir en julio de 2018,
en los talleres de la editorial TODOGRÁFICAS LTDA. de Medellín, Colombia.
Se uso fuente Arial de 12 puntos para texto corrido
y de 12,5 puntos para títulos, papel media carta bulky de 65 gramos para
páginas interiores y propalcote 250 gramos para carátula.

Medellín, Enero 1º de 2018

Andrés, acabo de terminar de leer tu libro *La gran película del mundo*. Es muy bello, muy profundo y estoy muy impresionado. Te agradezco esa clarividencia que significa, sobre todo tu artículo sobre *La mujer del Animal*, siento que es una forma nueva de ver este cine de realidad social que hemos hecho y una invitación a ver esto de otra forma. Creo que por fin entendí qué fue lo que hicimos con esta película. Y no me equivoco en decirte que es el nacimiento, para mí, de un escritor de cine... Por algo te dije hace unos días que sentía al leer el libro, lo mismo que siento al leer a Luis Alberto Álvarez. ¡Ahora sí comenzó el año que se inaugura con otro conocimiento! Un abrazo y muchísimas gracias.

Víctor Gaviria


978-958-48-4224-4
9 789584 842244